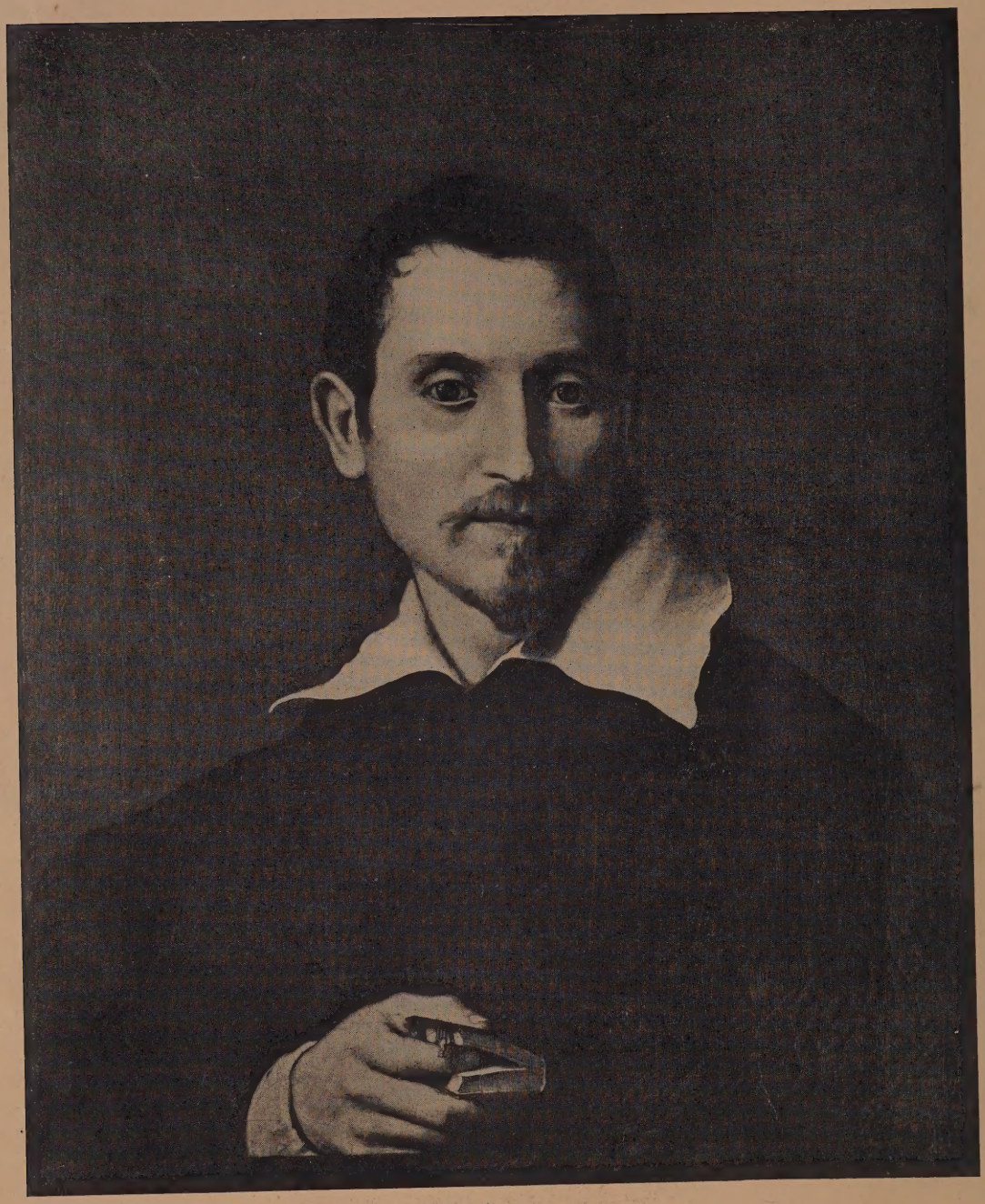
Luigi Serra

Il Domenichino

Casa Editrice
del
Bollettino d'Arte
del Ministero di P. Istruzione
E. Calzone - Roma

IL
DOMENICHINO



Tav. I. — Firenze, Uffizi: **Autoritratto.**

(Fot. Alinari).

LUIGI SERRA

DOMENICO ZAMPIERI

DETTO IL

DOMENICHINO

(17 ILLUSTRAZIONI FUORI TESTO E 56 NEL TESTO)

CASA EDITRICE
DEL
"BOLLETTINO D'ARTE„ DEL MINISTERO DELLA P. ISTRUZIONE
E. CALZONE — ROMA.
1909.

PROPRIETÀ LETTERARIA E ARTISTICA

Roma, 1909. — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 59-61.

Una monografia veramente completa intorno ad un pittore italiano del Seicento è impresa, per ora, troppo ardua perchè si possa tentare con tranquillo animo. È vero che i molti e valorosi storiografi d'arte del secolo XVII sono guide abbastanza sicure e dotte allo studioso, ma non è men vero che solo pochissimi contributi valevoli, regolati dal metodo moderno, possiamo annoverare alla pittura del Seicento italiano; che il materiale fotografico è scarsissimo; i cataloghi incredibilmente monchi ed errati; gli archivî inesplorati; le attribuzioni correnti nelle Gallerie pubbliche e particolari, come nelle chiese, per lo più campate in aria e che molte opere autentiche hanno altre attribuzioni o giacciono sconosciute nei magazzini delle raccolte e presso privati!

È necessario che il recente fervore di studî per l'arte barocca, salutato con sincero e largo plauso, si ampli in modo da render possi-

bile un vicendevole aiuto, un lavorìo di collegamento e di controllo, che riesca a dar fidanza dei risultati delle individuali fatiche.

Ma non potendo, per ora, produrre opere complete, non converrà tentare di far tutto ciò che le nostre forze ci consentono? — Noi crediamo che molto gioverà affrontare il grave e infido lavoro iniziale, consci degli innumerevoli ostacoli, operando con coscienza, con amore e con prudenza. Sarà facile a coloro che seguiranno rilevar mende, notar lacune, correggere errori; ma gli studiosi saggi e sereni ben comprenderanno e proclameranno che tale revisione si è resa possibile ed utile solo in virtù di lavori i quali han servito a sciogliere molte e molte difficoltà, preparando così la soluzione di problemi nuovi o mal studiati.

La presente indagine su una delle figure culminanti della pittura italiana del 600, non vuole e non può essere che la preparazione ad un'opera definitiva. Noi abbiamo studiato ripetute volte, con la maggior cura e sugli originali, le molte pitture del Domenichino sparse per tutta Italia; quelle ospitate nelle collezioni straniere siamo stati costretti, purtroppo, ad esaminarle soltanto attraverso fotografie, quando ce n'erano, o su riproduzioni; i raffronti si son cercati con larghezza e definiti con attenzione.

Ma ben sappiamo che parecchi dipinti dello Zampieri non abbiam potuto osservare, che altri non siamo riusciti a veder bene in fotografie o riproduzioni assai mediocri, che i disegni ci sono rimasti, per la maggior parte, ignoti, che, con tutta probabilità, altre assonanze sarà possibile segnare.

Certo una monografia su un artista deve valutare ogni elemento che abbia anche un minimo d'importanza, deve risolvere tutte le questioni grandi e piccole che al tema si ricollegano. Ma, d'altra parte, lo scopo supremo di essa si è esprimere qual fu il carattere dell'artista, quali le sue origini e la sua azione, quale il suo rilievo nel movimento artistico del tempo che lo produsse, quali le opere che segnarono un atteggiamento veramente nuovo e cospicuo nella sua attività creatrice.

I dipinti del Domenichino, che noi direttamente abbiamo studiati, illustrano, quasi anno per anno, l'operosità del Maestro e di essa sono fra i più fulgidi saggi. Non sarà, perciò, alla deficienza de' materiali di studio che si potrà imputare, eventualmente, una sintesi non lucida ed efficace, un'analisi non larga e penetrante delle manifestazioni tipiche.

Il criterio seguito di esaminar le opere una dopo l'altra, richiamandone i caratteri generali alla fine di ciascun periodo e spremendone l'essenza nei tre riassunti finali, è, certo, poco favorevole alla lettura continuata del libro, ma è il solo, crediamo, che possa metter sott'occhio, man mano, i varî elementi, dando modo al lettore di controllarli e di esser giudice sicuro delle sintesi. Più che al diletto, la critica d'arte deve tendere a fermare in piena luce le questioni e risolverle con la maggior circospezione ed efficacia.

L. S.

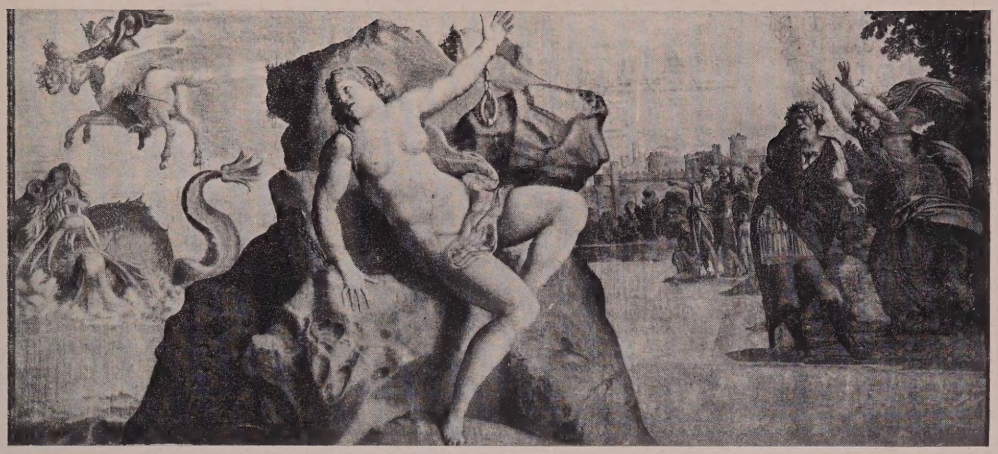


FIG. 1. — Roma, Palazzo Farnese: *Liberazione di Andromeda* (attr. al Domenichino).
(Fot. Alinari).

PRIMO PERIODO

(1602-14).

PRIMA della venuta dello Zampieri a Roma, che cade probabilmente verso il 1602, poche notizie si hanno di lui (1). Gli storici più autorevoli e che ebbero la ventura di conoscere l'artista o suoi parenti o suoi amici — Baglione, Malvasia, Bellori, Passeri (2) — si accordano nel narrare ch'egli, nato d'umile genitore, ma agiato, nel 1581 — il Malvasia precisa, anzi, il giorno: 21 ottobre — fu avviato alle lettere. Dimostratosi incline all'arte, il padre si indusse a mutar l'indirizzo dei suoi studî e lo affidò a Dionigi Calvaert († 1619), sotto il quale un fratello di Domenico aveva trascorso qualche tempo.

Il Calvaert, di Anversa, era venuto a Bologna nel 1575 circa, paesista; ebbe insegnamenti dal Fontana e dal Sabbadini e con costui si recò a Roma, ove fu attratto specialmente da Raffaello, per il quale concepì ammirazione profonda, che

(1) Il D. si trasferì a Roma sei mesi dopo l'Albani (MALVASIA, p. 313), il quale vi andò insieme al Reni (MALVASIA, p. 226). Poichè il Reni giunse nel 1602 (BERTOLOTTI, *Artisti Bolognesi... in Roma* in *Doc. e studi Dep. Stor. per le Romagne,* Bologna, 1886, p. 139), in quest'anno circa dovè recarsi a Roma anche il Domenichino. E una conferma si può avere nella datazione dei primi lavori suoi. Anche il PASSERI (p. 279) dice che l'Albani e il Reni vennero insieme a Roma, ma pone il viaggio al 1611-12, tre anni dopo, cioè, la morte di Annibale Carracci per il quale — come egli stesso riferisce — eran venuti i due artisti! Altrove (p. 58) scrive che il Reni, l'Albani e il Domenichino si trasferirono a Roma insieme ad Annibale ed Agostino Carracci!

(2) Edizioni scelte: BAGLIONE, *Le vite dei Pittori ecc.* (Roma, Fei, 1642); MALVASIA, *Felsina pittrice* (Bologna, 1678, II); BELLORI, *Le vite dei pittori* (Roma, Mascardi, 1672); PASSERI, *Vite dei Pittori ecc.* (Roma, Settari, 1772). Del Baldinucci non teniamo conto perchè segue il Bellori, di cui riporta o paragrafa lunghi brani.

il solo Correggio divise. Sentì anche il Parmigianino, Federico Barocci, Niccolò dell'Abate e Michelangelo. Cosicchè fu un vero ecclettico — pur mantenendo spiccato il carattere di manierista e cangiantista dominante nella seconda metà del cinquecento — è, come il Sabbadini, il Samacchini, il Cesi, Niccolò dell'Abate e specialmente Pellegrino Tibaldi, precorse il movimento dei Carracci. Egli ebbe gran seguito a Bologna, e, tra gli altri, s' inscrissero alla sua scuola il Reni, l'Albani, il Domenichino. Tale egemonia, però, non riuscì a mantenere, quando gli si contrapposero audaci i Carracci, fondando nel 1589, in Bologna stessa, l'Accademia degli Incamminati, donde fu bandito chiaramente, trionfalmente il verbo ecclettico, salutato come unica salvezza per la pittura italiana. La novità, il rumore che si fece intorno ad essa attirò i giovani che abbandonarono il Calvaert. E nel confronto i valorosi e volenterosi doverono rallegrarsi del cambio, poichè i Carracci, oltre a studiare le opere dei sommi che coronarono il Rinascimento, indagarono il vero e furono profondi anatomisti, segnatamente. Per il che il loro ecclettismo fu più negli intenti che nella pratica della loro arte, cui si deve riconoscere, comunque, il vanto di aver rinnovata animosamente la pittura italiana, evitando, con una riforma ed uno studio disciplinato, la vera decadenza. Vi è a volte nelle loro opere qualcosa di declamatorio, di troppo studiato, vi si nota lo sforzo di voler fare solenne, ampio, impressionante; esuberanza di motivi, virtuosità di tecnica, un che di gonfio in genere, echi assai vivi di altre manifestazioni artistiche; ma vi è spesso maestria profonda, scienza dal vero, fervore di fantasia, brio decorativo, vigoria di rappresentazione, finezze squisite di tecnica.

Anche il giovine Zampieri — chiamato comunemente Domenichino a causa della piccola statura e del corpo grosso — più che la maniera del Calvaert ammirava quella dei Carracci, per cui il maestro, irato, lo cacciò malamente, dandogli così modo di entrare a scuola da Ludovico Carracci. Quivi fece assai buona prova, malgrado la sua timidità e modestia, mostrandosi accurato e valente nel disegno: soltando il Passeri riferisce, senza avvalorarla, la voce che egli si fosse mal comportato in sul principio. Di nessuna opera da lui eseguita in questo tempo si ha notizia, però. Fatto adulto strinse amicizia con l'Albani, e, insieme a lui (Bellori) si recò a Modena, a Reggio, a Parma.

Al viaggio a Roma egli fu spinto, secondo alcuni, dalla visione di disegni da Raffaello giunti a Ludovico, secondo altri di disegni da Annibale Carracci riferentisi alla decorazione della Galleria Farnese, cui questi attendeva. A Roma lo Zampieri venne accolto, dopo due anni (Bellori) o diciotto mesi (Malvasia) di soggiorno presso l'Albani, da monsignor Giovanni Battista Agucchia che fu invogliato ad ospitarlo (Baglione) da don Francesco Polo — maestro di cerimonie del cardinale Pietro Aldobrandini che aveva per maggiordomo l'Agucchia — al quale era stato affidato il giovine artista. Frequentava egli intanto la scuola di Annibale e questi si voleva servire di lui per contrapporlo al Reni (Malvasia), la cui fama cominciava a dargli ombra.

Annibale, sul principio del secolo XVII, era uno dei maestri più in vista a Roma. Gli affreschi della sala maggiore del Palazzo Farnese ch'egli doveva rendere la più sapiente e completa espressione decorativa del 600 italiano, attiravano su lui gli sguardi di tutti. E intorno gli si strinsero numerosi artisti: Innocenzo Tacconi, l'Albani, il Lanfranco, il Domenichino, lo stesso Agostino Carracci... Ma a quest'arte che continuava la tradizione, pur innovandola, si contrapponeva la violenta ribellione del Caravaggio. Soggetti bizzarri o, se comuni, bizzarramente resi e, a volte, con ostentata volgarità; tipi scelti generalmente tra i più plebei e spia-

centi, intravedentisi in un brutale contrasto di masse d'ombra torbide e sorde e di livide luci radenti; e, insieme, un rilievo, un movimento, un che di sinistramente impressionante, una mirabile conoscenza di quegli aspetti del vero che l'artista prediligeva, una forte affermazione di carattere. Innovazione, questa, assai più brusca e radicale rispetto a quella dei Carracci; per cui ebbe seguaci numerosi, alcuni anche fra i più affezionati allievi dei Carracci stessi, sia pure per poco tempo.

Accanto a queste due rigogliose correnti artistiche, si svolgeva lenta, esaurendosi, la tendenza dei manieristi che compivano le loro ultime gesta per opera di Federico Zuccari († 1609) e del Cavalier d'Arpino (c. 1560-1640).

Roma, Palazzo Farnese: *Morte di Adone* (1602-3).

Come suo primo lavoro in Roma, pare che il Malvasia e il Bellori indichino la *Morte di Adone*, da lui affrescata per incarico di Annibale Carracci in una loggia ora crollata del Palazzo Farnese: ed è ipotesi che l'esame stilistico e tecnico rafforza. Al presente quest'opera orna il gabinetto da lavoro dell'ambasciatore. — Paese lievemente collinoso, animato in primo piano da un corso d'acqua con rive adorne di ciuffi d'erba, quasi al centro da una massa di vegetazione, a destra da tre tronchi giganteschi, nel fondo da qualche edificio e da basse colline chiudenti l'orizzonte. Sulla massa di vegetazione, verso l'estremo destro, è Adone, seminudo, giacente al suolo, mentre un amorino lo scopre, per indicare a Venere la mortal ferita prodottagli dal cinghiale, ora fuggente. Un cane guarda la dea quasi ignuda che si avanza da sinistra con le braccia levate; un amorino con bacile e brocca in mesto atteggiamento la precede; in un piano interno, a sinistra, appare sulle nubi la biga della dea tirata da cigni e guidata da un amorino. L'affresco è solcato da numerose fenditure, è qua e là screpolato ed è alterato nelle tonalità. La composizione è ben disposta nel paese, semplice, chiara, con gruppi distinti, benchè scolasticamente accusati, di varia elevazione ed azione, sì che si ha un insieme animato. Le figure lunghe, con profili regolari, presentano qualche accento di carattere, anche Venere — malgrado il declamatorio gesto delle braccia — e varietà di atteggiamenti. Il disegno è accurato, ma rivela incertezze e deficienze numerose. La modellazione è poco solida. Il chiaroscuro è insignificante, benchè si accenni l'effetto a zone nettamente divise di luce e di ombra sul braccio destro del putto che scopre Adone — effetto di cui si valse bellamente il Domenichino nelle sue migliori opere. L'organismo coloristico è fuso ma monotomo, per il ripetersi dei toni rossicci dell'incarnato; le singole tinte sono in genere spiacenti, meno qualcuna, p. es. quella bianca dei cigni. Venere è coperta in piccola parte da un lembo di manto svolazzante giallo-rossastro-verdino che richiama i cangiantisti, forse il Calvaert, il quale potrebbe essere anche ricordato dalle figurine svelte e sottili; i capelli sono di un biondo slavatissimo. Il paese è poco animato e poco arioso, ma di taglio non spiacevole.

Nella Galleria di Dresda vi è un quadro del Guercino rappresentante l'istesso soggetto: gli atteggiamenti delle due figure principali richiamano l'affresco del Domenichino.

Roma, Palazzo Farnese: *Apollo e Giacinto.* (1) (1602-3).

Due altri affreschi dello stesso tempo all'incirca sono ora in un salotto dell'Ambasciata di Francia. Uno rappresenta *Apollo e Giacinto,* l'altro *Narciso.* Nel primo

(1) Così va intitolato, perchè Giacinto, simbolo della vegetazione, fu ucciso da Apollo - il sole - nel giuoco. Il titolo *Apollo e Ila* datogli dal TIETZE (*Ann. Carraccis, Galerie im P. Far-*

si vede un paese collinoso con orizzonte chiuso da una bassa collina acuminata, con corso d'acqua stendentesi dal centro a sinistra; sotto alti alberi, a destra, una casupola presso la quale son pastori e vacche, alcune in riposo, altre pascenti. È piuttosto animato di taglio, non di tonalità e d'aria. All'estremo sinistro, Giacinto, ignudo e ferito, è sostenuto da Apollo, anch'esso ignudo. L'affresco ha sofferto. Giacinto richiama per il tipo e il modellato Adone dell'affresco prima esaminato. Soltanto il disegno è migliore.

Roma, Palazzo Farnese: *Narciso alla fonte* (1602-3).

Paese, con a sinistra un colle e a destra un castello, innanzi al quale scorre, occupando il centro del quadro, un corso d'acqua in cui è una barca con rematore. Narciso, coperto di vesti di varî e vivi colori, curvo all'estremo sinistro, con le mani puntellate a terra, contempla la sua imagine in uno specchio d'acqua, sotto la collina. Il paese è animato e pittoresco, ma poco arioso e monotono di colore. È abbastanza ben conservato. (1).

Roma, Palazzo Farnese: *Vergine con l'alicorno* (1603).

L'affresco — che si trova sopra una porta — è una povera cosa (fig. 2). Il paese a pochi piani, con corso d'acqua sul davanti, alti alberi ai lati e nel centro, acuminate colline cineree nel fondo, è senza rilievo, senza vita, sotto la cappa plumbea del cielo. La fanciulla è modellata con mano timida ed è piuttosto duretta e deficiente — come l'alicorno — specie nelle estremità, ma è delicata, candida e gentile nell'atteggiamento e nell'espressione, e stringe a sè affettuosamente l'alicorno: si noti la lieve, gentile pressione della sinistra. L'incarnato è color mattone chiaro, il piegare è tirato via, il contorno è incerto. Il fogliame e schizzato rapidamente a masse, con foglie lanceolate. La deficienza tecnica ci fa assegnare questo affresco non al 1608, come afferma il Bellori, ma al 1603 circa.

Roma, Palazzo Farnese: *Altri affreschi* (1604-5).

Il Bellori nella vita di Annibale Carracci (2) scrive che il Domenichino collaborò nelle sei figure decorative funzionanti da cariatidi, sotto i riquadri rappresentanti la *Liberazione di Andromeda* e la *Lotta tra Perseo e Fineo.*

Ciò pare improbabile, perchè le dette figure non presentano il tipo comune al Domenichino, e, inoltre, troppo ostentata e insieme deficiente ne è l'anatomia, troppo trasandato il disegno.

Due composizioni assai notevoli gli ascrive il Tietze: La *Liberazione di Andromeda* (3) e la *Lotta tra Perseo e Fineo* (4). Della prima (fig. 1) il cartone, data l'efficacia, l'equilibrio e la chiarezza della costruzione, pare di Annibale; l'esecuzione, non

nese, Jahrbuch austriaco, 1906, Vol. XXVI, fasc. 2, p. 144) e da altri non va. Il Tietze dice che questo affresco ornava, come *Narciso alla fonte,* la loggia del P. Farnese in cui si trovava la *Morte di Adone:* il LANDON (*Vie et œuvres des peintres les plus célèbres,* Paris, 1803), lo nota in una casa dipendente dal Palazzo Spada.

(1) Un soggetto simile è nel Landon - che lo dice esistente nella Galleria di Luciano Bonaparte: in una campagna collinosa è una fonte, in cui Narciso ignudo si specchia, aprendo le braccia in atto di ammirazione.

(2) Pag. 64.

(3) *Op. cit.,* pag. 149.

(4) *Op. cit.,* pag. 151.

corrispondente, di aiuti. L'attribuzione al Domenichino ci sembra vera in parte, essendo l'affresco opera di varie mani. Il fondo è certamente suo — e ciò si accorderebbe al sistema consueto di affidare agli aiuti i fondi dei quadri — per la tonalità, la forma, il rilievo degli edifici e delle vegetazioni, per le figure allungate, dalle vesti chiare, dagli atteggiamenti semplici: e ciò appare evidente quando si osservi l'affresco del Domenichino in S. Gregorio al Celio, rappresentante il *Martirio di S. Andrea*. Anche il Pegaso, piuttosto debole, si può ascrivere al Domenichino per il confronto con l'alicorno; infatti le proporzioni sono identiche, identico il taglio della testa dagli occhi triangolari, dalle narici sporgenti e dilatate, identiche le gambe piuttosto magre, angolose, dalle ossa accentuate, identica la coda

Fig. 2. — Roma, Palazzo Farnese: *Vergine con l'alicorno.*
(Fot. Alinari).

attorcigliata e mossa. Il padre di Andromeda, per l'atteggiamento scontorto, il giallo dai riflessi rossicci del manto, non parrebbe del Domenichino; come anche la madre della fanciulla — non ostante che l'atteggiamento delle braccia richiami Venere nella *Morte di Adone* — pel panneggiare a lunghe pieghe occhiute e fitte. Andromeda, per l'espressione candida, languente, richiama il Domenichino, ma il tipo, le proporzioni e lo sviluppo delle forme, il modellato piuttosto duro, la tinta bianco-rosea delle carni e biondo chiarissimo dei capelli ricordano vivamente la figura centrale dell'affresco (G. Farnese) rappresentante una *Scena marina* che il Tietze (1) attribuisce ad Agostino Carracci. Il Tietze (2) riproduce e dà al Domenichino un disegno rappresentante *Andromeda*, eseguito per questo affresco, che si

(1) *Op. cit.*, p. 76 e 122.
(2) Pag. 147.

trova a Windsor; ma esso è segnato con troppa franchezza e magistero per poter essere del Nostro, specie in questo tempo.

L'attribuzione dell'altro affresco al Domenichino — anch'esso probabilmente su cartone di Annibale — è assolutamente infondata. In nessuna opera giovanile lo Zampieri presenta tanta audacia e sicurezza negli scorci, una modellazione così dettagliata, un così spiccato amore per l'anatomia — si noti Perseo e l'uomo in ginocchio — ostentatamente accentuata; mai quelle tonalità così fredde e cangianti — l'uomo in ginocchio ha le gambe color mattone e il petto verdino. — Più probabile appare l'attribuzione al Domenichino di un disegno per quest'affresco conservato a Windsor (1), segnato schematicamente, specie quando lo si confronti con quello figurante *Apollo e Dafne*, alla Galleria Corsini di Roma. Suo non è l'altro *(Fineo)* riprodotto anche dal Tietze (2) — dal segno franco e sicuro e con ricchezza di dettaglio.

Sempre nella Galleria Farnese il Tietze (3) vede la collaborazione del Domenichino nei quattro medaglioni ovali rappresentanti le *Virtù*. Per la *Carità*, anzi — egli dice — vi sono due disegni, uno al Louvre, uno a Windsor. La *Carità* è figurata col seno ignudo in atto di stringere due bimbi, uno de' quali poppa, mentre l'altro pare abbia smesso da poco. La *Giustizia* è indicata dalla bilancia e dai fasci consolari; la *Temperanza* tiene in mano freno e briglia; la *Fortezza* ha come simbolo una colonna e un leone. La sola figura che richiama il Domenichino è quella della *Carità*, per la nobiltà e il candore dell'espressione e la grazia dei putti, pur essendo cosa mediocre alquanto. Le altre non hanno il tipo consueto al Domenichino, non la sua grazia nella espressione e presentano un piegare trito e artificioso non comune all'artista. Anch'esse sono abbastanza deboli (4).

In fine il Tietze attribuisce al Domenichino gli otto quadretti sui lati lunghi ch'egli crede dipinti con disegni di Annibale — cinque di questi disegni sono al Louvre — non resi servilmente dal Domenichino (5). Rappresentano: *Dedalo e Icaro, La colpa di Callisto scoperta, Callisto cangiata in orsa, Mercurio e Apollo, Arione sul delfino, Minerva infonde l'anima ad una statua di Prometeo, Ercole lotta col drago, Ercole libera Prometeo.* Essi — per quanto è possibile osservarli, data l'altezza a cui son posti e le loro modeste dimensioni — appaiono cose mediocri e non tutte del Domenichino, benchè sieno certamente di mano di aiuti di Annibale. Lo Zampieri è richiamato specialmente da quelli rappresentanti *Dedalo e Icaro, Callisto cangiata in orsa, Arione sul delfino, Ercole lotta col drago.*

Roma, S. Pietro in Vincoli: *Liberazione di S. Pietro* (1604 c.).

Diede occasione ad essa (storici citati) il desiderio di mons. Agucchia di mitigare il malanimo dello zio, cardinale Gerolamo, verso il giovane artista, il cui quadro fu esposto senza che si facesse nome d'autore.

Lo stratagemma riuscì; molte lodi furono tributate all'ignoto maestro, che da alcuni - stando al Passeri - fu ritenuto lo stesso Annibale Carracci.

(1) TIETZE, p. 148. A Windsor vi sono parecchi disegni per questo affresco e moltissimi altri per varî soggetti.

(2) Pag. 149.

(3) P. 153.

(4) Al Domenichino è ascritta, senza fondamento, una *Carità* nella Galleria di Dresda.

(5) Il de NAVENNE: *Ann. Carrache et le card. O. Farnese in Revue des deux mondes* (1° marzo 1900 p. 158-201) nota (p. 193) che possono essere del Domenichino come dell'Albani o di altro scolaro di Annibale.

Poichè il quadro rimonta ai primi tempi del soggiorno del Domenichino in casa Agucchia, lo si può ritenere del 1604 circa (fig. 3). È assai rovinato, specie nel lato sinistro che si deve considerare perduto (1). Vi è figurata una stretta carcere, al centro della quale S. Pietro, seduto a terra, fa in sonno un gesto di sorpresa al tocco sulla spalla della mano di un angelo che appare dietro lui. Due guardie dormono, una a dritta sdraiata, l'altra a sinistra in piedi, appoggiata al muro. Da questo lato la parete della prigione è tagliata e si scorge a fatica la campagna illuminata dalla luna e, presso l'ingresso, una o due guardie dormenti. Per la costruzione il Domenichino si è inspirato al celebre affresco di Raffaello nelle Stanze Vaticane. Si notino le dimensioni dell'ambiente rispetto alle figure, la distribuzione dei personaggi e lo spirito del loro atteggiamento, l'effetto di luce raggiante dall'angelo all'interno, l'effetto di luce lunare all'esterno. Non si può parlare di copia, però. Infatti S. Pietro nella composizione raffaellesca è rappresentato seduto a terra di profilo, dormente, mentre in quella del Domenichino è figurato con gli occhi chiusi ma in atto di sollevarsi da terra, scosso dal tocco dell'angelo; Raffaello circonfuse il messaggero divino di un'aureola di luce vivissima: Domenichino fece il corpo di lui sorgente di luce ma non abbagliante e non diffusa a raggiera; Raffaello rappresentò le due guardie ambo dormenti appoggiate al muro: Domenichino ne atteggiò una in questa posizione, un'altra la disegnò sdraiata. Sarebbe inopportuno un confronto valutativo tra l'opera del Domenichino e quella di Raffaello; ma bisogna riconoscere che anche il timido e modesto bolognese rende la scena e riesce a materiarla di un certo senso di poesia. Le figure si rilevano sul fondo; il disegno è assai curato, ma presenta certe inesperienze e un che di angoloso e di duro; la modellazione manca in genere di solidità ed è piuttosto superficiale; il panneggiare è tirato rapidamente, come i capelli e le barbe. Il chiaroscuro tagliente, dalle ombre carbonose e dai bianchi vividi, come i tipi realisticamente volgari delle due guardie e i marcati accenni realistici dell'esecuzione – crepacci nel muro ad esempio – attestano che il Domenichino sentì, nel dipingere quest'opera, l'azione del Caravaggio (2). Semplice ed

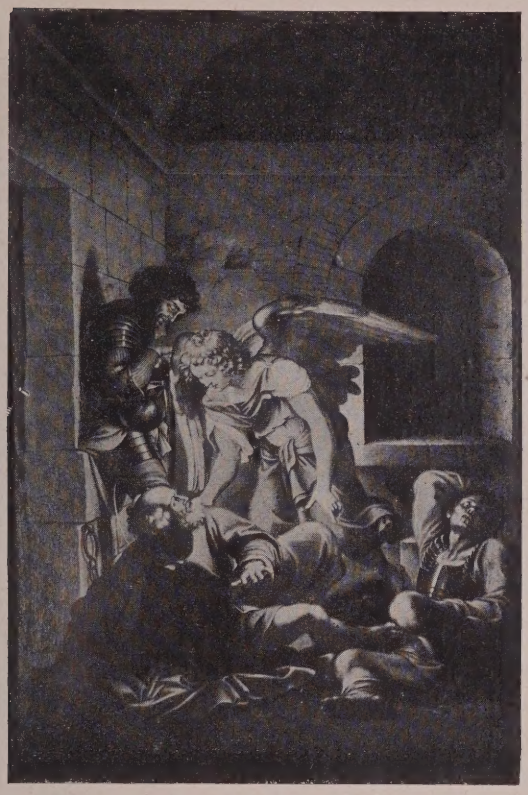


Fig. 3. — Roma, S. Pietro in Vincoli: *Liberazione di S. Pietro.* *(Fot. Anderson).*

(1) La riproduzione che presentiamo è tratta dalla fotografia di una copia esistente nella chiesa. In questa manca la campagna a sinistra e la linea della cornice non è tangente alla curva della finestra, come nell'originale.

(2) Anche Lodovico Carracci ha qualche quadro in cui il chiaroscuro è vivace e i tipi caratterizzati (*Caduta di Saulo* nella Pinacoteca di Bologna, *Vergine col Bambino e Santi* nella Pinacoteca di Cento), ma noi crediamo che non da lui sibbene dal Caravaggio derivi questo particolare e transitorio atteggiamento del Domenichino, poichè vi notiamo quella meticolosità realistica, quella volgarità catatteristica di tipi, quelle ombre carbonose che ci parlano più del Caravaggio che di Lodovico.

espressivo è l'atteggiamento di sorpresa del santo - un vecchio gentile, nobile, ma senza spiccato carattere, atteggiato in animato e facile scorcio, segnato finemente specie nel viso e nelle mani. Il suo atteggiamento appena richiama la figura di vecchio a sinistra in un tondo dell'Albani (Pinacoteca di Torino) rappresentante il *Fuoco*. Delicato è l'angelo; naturale l'attitudine delle due guardie, specie quella a destra gettata in bello e rilevato scorcio, dal viso modellato con certa plasticità, dalla bocca aperta, respirante. Questa figura è ricoperta da una tunica rosso-fragola di bella intonazione. Bene osserva il Bellori che la guardia in piedi pare abbia, conforme alla sua posizione, sonno leggero, interrotto; mentre l'altra, che è comodamente sdraiata, sembra russi con la bocca aperta; la prima, che ha maggior resistenza, è un vecchio dal viso secco, l'altra è un giovane florido. L'atteggiamento di questa figura, e in genere il tipo, è ricordato dalla prima figura a destra nel *Cristo sul monte degli olivi* del Lanfranco (Galleria di Monaco) posteriore probabilmente al quadro del Domenichino.

Roma, S. Onofrio: *Lunette* (1604-5).

Entrato per mezzo di questo quadro nelle grazie del cardinale Gerolamo Agucchia, gli fu da questi commessa la decorazione di tre lunette nel portico precedente la chiesa di S. Onofrio sul Gianicolo. Sulla porta d'ingresso al monastero che è attigua alla parete su cui son condotti gli affreschi si legge: EREMITIS S. HIERON. GONGREG. B. PETRI. GAMBACVRTAE DE PISIS — FAMILIA DE MADRVCIIS F. F. ANNO DOMINI — MDCII.

Tale iscrizione ha fatto credere al Tietze (1) che gli affreschi sieno stati eseguiti nel 1602 e per commissione del cardinale Carlo Madruzzi. Ma, posto che il Domenichino venne a Roma nel 1602 e, prima di passare in casa Agucchia, stette due anni o diciotto mesi con l'Albani, al 1604 circa dovrebbe esser spostata la data in cui furon da lui dipinte le tre composizioni della vita di S. Gerolamo. A ciò si sarebbe anche indotti dal fatto che vi son due richiami a scene affrescate nel basso delle pareti corte della Galleria Farnese, per le quali una data anteriore al 1604-5 sarebbe assai prematura, poichè — considerata la posizione dei riquadri — accennerebbe all'imminente termine del lavoro: la data 1604-5 per questi due riquadri eseguiti non da Annibale ma da suoi aiuti, appare probabile, perchè dal 1604 al 1606 Annibale, ammalatosi, non potè lavorare (2). Infine per il grado di sviluppo tecnico la data 1604-5 appare la più conveniente. Certo è che gli affreschi commessi dal cardinale Agucchia non poterono essere posteriori — o, al peggio, non posteriori di molto — al 1605, poichè il 27 aprile di tale anno il cardinale morì, come si ricava dalla iscrizione apposta al suo monumento funebre in S. Pietro in Vincoli. Quanto poi al committente, esso è certo un Agucchia, poichè sotto ciascuna lunetta vi è il loro stemma — la vacca — che si vede anche nel monumento del Cardinale Gerolamo (3). Così che l'iscrizione alcun legame può avere con le pitture.

Le lunette sono ora coperte di vetri. La prima presso la porta offre il *Battesimo di S. Girolamo*, come si ricava anche da due iscrizioni, una in latino, una in italiano

(1) *Op. cit.* pag. 153.

(2) TIETZE, *op. cit.* pag. 149 pone appunto in questo lasso di tempo le due pitture delle pareti. Il Passeri nomina, prima della *Liberazione di S. Pietro*, le lunette di S. Onofrio, contro il Bellori: ma la sua enumerazione non è cronologica.

(3) Importante è anche l'affermazione di Gasparo Alveri (*Della Roma in ogni Stato*, Parte II, Roma, di Falco, pag. 285) che le lunette di S. Onofrio furono commesse al Domenichino dal card. Agucchia mentre era titolare della chiesa.

Tav. II. — PARIGI, Louvre: **Rapimento di S. Paolo.**

(Fot. Giraudon).

— tra esse è lo stemma — che riferiscono essere il Santo nato a Strigua in Dalmazia e battezzato a Roma, ove era venuto per studiare. A sinistra è un fonte battesimale elevato su due gradini: un vescovo, coperto de' sacri paludamenti, è innanzi ad esso in atto di battezzare il giovanetto Gerolamo — seminudo, dalle carni rossicce come quelle delle figure nella *Morte di Adone* e nella *Vergine con l'Alicorno* — presentatogli da un vecchio. Presso costui è un uomo che regge al vescovo un libro aperto, sul quale il porporato pone la sinistra; mentre, dietro il vescovo, è un vecchio che tiene nella destra un cero acceso e alla sua dritta un giovine diacono in ginocchio, il quale con la sinistra solleva un lembo del piviale di lui e con la destra sostiene entro una coppa un vassoio con acqua. Dall'altra parte, cioè a destra, sono, nel fondo, i genitori del santo, e sul davanti due vecchi. Attraverso la porta rettangolare del battistero si scorge un gruppo di edifici classici: il Colosseo, una colonna onoraria... intramezzati da macchie d'alberi e gravati da un cielo bigio e nuvoloso. La scena è ben costruita: intorno al vescovo le figure si dispongono in cerchio e guardano — meno il vecchio che presenta Gerolamo fiso al vescovo — il santo, e lo stesso fan le figure della parte opposta, così che il santo viene ad essere il centro ideale della rappresentazione. Il vescovo, tuttavia, ha maggior rilievo, non solo perchè è dritto, mentre il santo è in ginocchio, ma per il gesto nobile e solenne e per la ricchezza delle vesti. I gruppi sono ben distribuiti, gli spazi equilibrati. L'affresco è molto malandato perchè si possa parlare di organismo coloristico: tuttavia s'intravede che in origine se qualche tono era discreto — p. e. il rosso scuro della veste e il bianco del manto del diacono, come il bianco del piviale e della mitra del vescovo, il verde del manto di uno de' vecchi a destra — nell'intonazione generale il colore doveva riuscire insignificante, se non addirittura sgradevole come nel fondo privo affatto di vita. Anche del chiaroscuro non è possibile farsi una idea chiara, ma si può ben dire ch'esso di caravaggesco non ha nulla. A sfuggire la maniera del Caravaggio il Domenichino potè essere indotto da Annibale Carracci, il quale mal vedeva l'opera dell'audace rinnovatore contrapporsi alla sua. Il disegno è ancora molto schematico, timido, incerto nella sua accuratezza; la modellazione dei corpi superficiale, tanto ch'essi non si sentono a volte sotto le vesti e hanno scarso accenno anatomico. I capelli son trattati a masse stoppose: una certa franchezza è soltanto nel rapido piegare. Acuto studio rivelano le figure: il Santo curvo a braccia conserte, nobile, rapito; il Vescovo, dal caratteristico volto adiposo, semplice, austero; il diacono dalla espressione candida, propria degli adolescenti; il vecchio con cero in mano e la sinistra al petto, dalla singolare testa calva e rugosa, pieno di compunzione; i quattro vecchi a destra soffusi di malinconica dolcezza. Le figure sono lunghe, magre, dalle piccole teste, come a S. Pietro in Vincoli: anzi il vecchio che presenta S. Gerolamo ha lo stesso tipo del S. Pietro nella *Liberazione* e il S. Gerolamo quello dell'angelo, mentre l'uomo che regge il libro arieggia il tipo della guardia dormente. Il padre del Santo richiama il padre di Andromeda nella *Liberazione d'Andromeda* alla Galleria Farnese.

Questa composizione offre qualche richiamo alla *Comunione di S. Gerolamo* dipinta da Agostino Carracci, ora nella Pinacoteca di Bologna. La ricorda nell'insieme; nel gruppo costituito dal vescovo, dal vecchio che gli regge il libro, dall'uomo con un cero e dal diacono in ginocchio — simile a quello del S. Girolamo e dei tre monaci che lo circondano — la ricorda per l'atteggiamento del Santo, per il motivo dell'uomo che si piega dietro lui, per il fondo di paese apparente nel centro e in parte coperto dalle figure.

Nella seconda lunetta è rappresentata una visione del Santo. L'iscrizione ci apprende che il giovine Gerolamo credè, in sogno, di trovarsi d'avanti al tribunale di Dio e interrogato che cosa fosse, rispose esser cristiano; menti, gli disse chi presiedeva: sei ciceroniano; lo fece battere ed egli gridò pietà e la voce risuonava fra le battiture. La scena avviene su masse di nubi bianche, rilevantisi sopra uno sfondo aureo. Gesù, seduto, ordina ad un angelo che flagella con funi il Santo contorcentesi, di cessare. Un altro angelo implora per lui; un terzo a sinistra pare che si allontani senza rendersi conto di quel che avviene. Presso il Santo è un libro su cui è scritto *Cicero.*

La composizione è sobria, animata da poche figure disposte ad arco di cerchio. L'affresco è molto malandato; tuttavia l'organismo coloristico appare migliore, rispetto a quello del riquadro precedente: è lieto per il caldo fondo aurato, per le nubi bianche e rosee, le tonalità chiare benchè scialbe delle vesti degli angeli; ma risente della tecnica dei cangiantisti — e questo è, forse, un ricordo del Calvaert. Riguardo al primo affresco sono anche migliori le proporzioni delle figure e migliore l'accenno anatomico, benchè sempre superficiale. Il Santo è ritratto in scorcio animato ma un po' lezioso; con un sobrio gesto e con la sobria alterazione dei lineamenti del volto indica il suo spavento e, insieme, il suo pentimento. Gesù è nobile e mite, ma non interessante, ed è troppo lisciato nella barba e nei capelli biondo chiaro, non slavatissimi come quelli delle altre figure. Gli angeli sono ingenui, nobili freschi — specie quello che intercede. Pel resto valga, in genere, ciò che si è già detto. Il Santo è, per il tipo e per l'atteggiamento, una palese imitazione della prima figura a sinistra nell'affresco della Galleria Farnese rappresentante la *Lotta tra Perseo e Fineo.*

La terza lunetta esprime la tentazione del santo. A sinistra si eleva un poggio dietro il quale S. Girolamo, stringendo nella destra una pietra e assistito da un angelo, implora e loda il Signore perchè lo liberi dal diavolo, il quale è curvo a terra, quasi volesse nascondersi o fuggire. A destra si scorge la campagna libera, in cui tre donne seminude danzano in cerchio tenendosi per mano, come le Grazie. La costruzione riesce semplice ed equilibrata. L'organismo coloristico è scialbo per mancanza di forza e varietà nei toni delle erbe e del cielo bigio; a volte si sente il cangiantista, specie nelle vesti dell'angelo. Il paese, chiuso all'orizzonte da basse linee di monti, è di taglio quasi insignificante. Il Santo mostra, segnatamente negli occhi lagrimosi, lo strazio per la tentazione subita e la venerazione e il rapimento verso Dio. Il demone non ha carattere come le tre donne. Nel Tietze (1) è riprodotto, come di Agostino Carracci ed eseguito per la Galleria Farnese, un disegno a penna (Museo Vicar di Lilla), rappresentante *Polifemo e Galatea.* Esso è richiamato dalla terza lunetta di S. Onofrio: per il taglio della scena, poichè nel disegno si vede a sinistra una rupe e ad essa appoggiato Polifemo nudo in atto di suonar la siringa, a destra l'orizzonte libero con uno specchio d'acqua solcato da una barca in cui sono tre figure; inoltre dalle proporzioni delle figure nella barca che sono sviluppate allo stesso modo di quelle delle danzatrici nell'affresco del Domenichino; dall'atteggiamento del corpo, specie delle gambe, di Polifemo, simile a quello del Santo. Nell'affresco della Galleria Farnese (2), piuttosto diverso dal disegno, la affinità si attenua fino a perdere ogni importanza.

(1) Op. cit., pag. 120.
(2) Il Tietze, op. cit., pag. 80, lo ascrive ad Annibale Carracci.

Un'altra opera viene attribuita al Domenichino a S. Onofrio: il quadro della Cappella Madrulli, seconda a destra. L'attribuzione è del Mancini (1), medico di Urbano VIII. Il Bellori (2) ascrive l'opera ad Annibale; il Tietze (3) ritiene il quadro mal ridotto al punto di non poter distinguere tra gli scolari di Annibale l'esecutore; gli sembra tuttavia opera di mano più debole del Domenichino. A noi pare lavoro non di Annibale, ma nemmeno del Domenichino, per i tipi, specialmente, che non trovano riscontro in altre opere dello Zampieri, l'espressione dello sguardo piuttosto torbida e intensa, il colore succoso, il chiaroscuro marcato, il disegno molto deficiente, il piegare meno rapido.

Anche infondata è l'attribuzione al Domenichino della *Vergine col Bambino fra angeli* sulla porta d'ingresso della chiesa di S. Onofrio. Essa è indicata dal Titi, il quale dice, però, che l'opera è *creduta* dello Zampieri; (4) il Mancini (5) la dà invece a Claudio Veronese e a ciò sottoscrive il Tietze (6) che vi vede l'influsso di Agostino. I tipi non richiamano il Domenichino, come non lo richiama la tonalità brunastra dell'incarnato, i toni – specie l'azzurro e il giallo — il fasciar le carni con le vesti mosse in pieghe minutissime, il segnare assai deficiente, la mancanza di vita. Si potrebbe ascrivere ad un suo imitatore, sotto l'influenza della lunetta rappresentante la *Visione di S. Girolamo.*

Roma, Galleria Corsini: *Ritratto di Girolamo Agucchia* (1604).

Del cardinale Girolamo Agucchia conosciamo due ritratti di mano del Domenichino, non citati dagli storici, i quali non fanno parola neppure delle due opere di S. Onofrio, falsamente attribuite all'artista. Uno di questi ritratti si vede nella Galleria Corsini a Roma. Il cardinale, di aspetto florido e sereno, è seduto a figura quasi intera, di fronte, in un ampio seggiolone, con le braccia appoggiate ai braccìuoli, stringendo nella destra una carta sulla quale è segnato un indirizzo calligrafico a lui, Gerolamo Agucchia (7). È vestito di un camice bianco al quale è sovrapposta una mantelletta rossa; in capo ha una berretta rossa. La sedia è di velluto rosso e dietro essa è una tenda anche rossa. Dev'esser stato eseguito press'a poco nel tempo in cui il Domenichino condusse la *Liberazione di S. Pietro,* come afferma il chiaroscuro costituito di ombre carbonose e di bianchi lividi, probabilmente quando l'Agucchia fu nominato cardinale: 9 giugno 1604. Si accusa, inoltre, un lavoro di giovinezza per la mancanza di corporeità nella figura, per il disegno accurato ma incerto e non sempre corretto, per il piegare trito e monotono del camice e trasandato della mantelletta, per la mancanza di delicatezza nel chiaroscuro, per la povera espressione del volto e delle mani — benchè vi sia decoro sia nell'atteggiamento sia nell'espressione — per i toni non armonizzati benchè il rosso della tendina e della sedia sia d'intonazione non spregevole (8).

(1) Ms. nella Biblioteca Vaticana, Barb. Lat. 4315 — Viaggio per Roma, p. 2 (tergo).

(2) *Vita di Annibale,* p. 82.

(3) *Op. cit.,* p. 143.

(4) *Descriz. delle pitture... in Roma* (Roma, Pagliarini, 1763), p. 29. Nel *Nuovo studio di pitture... di Roma* (Roma, Tinassi, 1721), p. 734, la attribuisce al D. senza reticenze.

(5) *Op. cit,,* pag. cit.

(6) *Op. cit.,* pag. 143.

(7) Nel basso si legge la fine di un parola: *eri,* forse le ultime lettere del cognome Zampieri.

(8) Al D. sono ascritte, senza fondamento due altre opere nella G. Corsini: un *S. Gerolamo* (n.° 961, Sala X, Acc. dei Lincei) e un *Ritratto* (n.° 1066, Sala XII, Lincei).

Firenze, Uffizi: *Ritratto del cardinale Agucchia* (1605).

Assai più importante è l'altro ritratto che si trova agli Uffizi (fig. 4). Il cardinale, a figura intera, è seduto — voltato di terza a destra — in un ampio seggiolone. Ha testa calva, sopracciglia oblique e basse, naso lungo, labbra sottili e strette, baffi e barba nera. Il volto non è più florido e sereno, come nel ritratto della Corsini, ma scarno, severo, dallo sguardo intenso, riflessivo. Il cardinale indossa una veste rossa ricoperta da un camice bianco, al quale è sovrapposta una mantelletta rossa. La mano destra, appoggiata a un bracciuolo della poltrona, tiene una berretta rossa, la sinistra stringe un campanello poggiato sopra un tavolo con tappeto rosso sul quale sono alcune carte. In alto a destra si legge: HIERONIMVS S. R. E. CARD. AGVCCHIA. La modellazione non sempre è solida e il contorno è angoloso; il minuto piegare del camice bianco è fastidioso, e alquanto tirato è quello della mantelletta. L'atteggiamento non è franco, l'organismo coloristico non armonioso per la insistenza dei toni rossi, i quali, però, considerati singolarmente, riescono gradevoli, luminosi e vivaci, Ma è in special modo notevole il carattere del volto che manca affatto nel ritratto della Corsini, cui pertanto il quadro degli Uffizi offre numerosi e precisi richiami. Così la somiglianza nell'atteggiamento e nel contorno della figura; il piegare minuto del camice bianco e il suo avvolgersi intorno alla sedia; i partiti di pieghe della mantelletta rossa; la posizione del braccio e della mano destra, le dimensioni della poltrona in sè e rispetto al personaggio e il taglio e la decorazione di essa, il tentativo di armonizzare i toni rossi. L'espressione sofferente e seria, lo sguardo intenso e scrutatore, avvicinano questo ritratto a quello che orna il monumento del cardinale in S. Pietro in Vincoli, come la tecnica più sciolta e animatrice: potrebbe, quindi, stare in mezzo fra il ritratto della Corsini e quello del monumento funebre (1).

Fig. 4. — Firenze, Uffizi: *Ritratto del Card. Agucchia.* *(Fot. Alinari).*

Roma, S. Pietro in Vincoli: *Monumento al cardinale Agucchia* (1605-6).

Il monumento funebre deve esser stato innalzato dopo il 1605, poichè in tal anno morì il cardinale. Il Passeri non fa parola di quest'opera che viene ascritta

(1) Nella Galleria Corsini di Firenze è attribuito al Domenichino il *Ritratto del cardinale Ascanio Filomarino.* Tale attribuzione è da cancellarsi, non solo perchè il Filomarino (1583-1666) fu nominato cardinale nel 1641-42, ma anche per la tecnica deficientissima e non conforme a quella del D.

allo Zampieri dal Baglione, dal Malvasia e dal Bellori. Esso si trova nella navata di destra di S. Pietro in Vincoli. Presenta la forma di un altare a nicchia con coronamento triangolare, elevato sopra un ampio basamento la cui faccia superiore reca al centro uno stemma a due scomparti: in basso è una vacca, in alto una aquila bicipite. Sullo stemma è imposto il cappello cardinalizio, cui si attaccano due festoni, i quali vengono fermati agli spigoli da due teste di caprone, mentre dal centro di essi pendono due teschi di montone. La nicchia che sovrasta al basamento – adorna nella volta da una conchiglia e nella chiave dell'arco da una mensola sorreggente una testa alata - presenta, quasi per tutta la sua lunghezza, una tavola marmorea su cui è incisa l'iscrizione. Da questa si apprende, tra l'altro, che Gerolamo Agucchia era bolognese, cardinale di S. Pietro in Vincoli, che visse 50 anni circa, morì il 27 aprile 1605 e che il monumento fu posto dal fratello

Fig. 5. — Monaco, Galleria: *Susanna.*
(Fot. Hanfstaengel).

protonotario apostolico. Nel timpano di coronamento è incluso un frontone circolare spezzato e nel mezzo di esso son due sfingi che stringono un medaglione ovale in cui è dipinta la testa e piccola parte del busto del defunto. Il monumento, di forma non originale, è decoroso ma freddo e nel coronamento anche pesante. Manca una linea semplice e monumentale, poichè si ha l'impressione di tre monumenti uguali sovrapposti, quello di fondo più ampio di quello di mezzo e questo più sviluppato di quello esterno. Elegante è la nicchia e la conchiglia che la adorna. Caratteristici e realistici gli animali del basamento, ma i festoni son gravi e i nastri svolazzanti leziosi. Il cardinale, identico a quello degli Uffizi, è girato di terza a destra, rivolto all'osservatore, con mantelletta e berretta rossa. Il viso, adorno di baffi e barba nera, appare emaciato; nello sguardo intenso, nelle sopracciglia oblique, nel naso lungo e sottile, nelle labbra esili e chiuse si rivela un temperamento malinconico e osservatore. Anche qui, come nel ritratto degli Uffizi, il Domenichino raggiunge l'espressione del carattere. La fattura è piut-

tosto larga ma non sapiente; il chiaroscuro è intenso, ma non caravaggesco, i toni rossi son vivi, il disegno è preciso e la testa si muove e rileva sul fondo (1).

Monaco Galleria: *Susanna* (1604-7).

Il Bellori accenna ad un gruppo di opere eseguite dal Domenichino mentre si trovava in casa di monsignor Agucchia, presso il quale stette anche dopo la morte del cardinale, non oltre, probabilmente, il 1608, poichè in questo anno imprese l'opera di Grottaferrata.

Il Bellori parla prima di due quadri rappresentanti *Susanna e i vecchioni*, dicendo che un d'essi passò in Fiandra.

Il Landon (2) li riproduce, notandone uno nella Galleria di Dusseldorf e affermando che entrambi furono fatti pel cardinale Agucchia. Il primo, nominato dal Bellori, è ora nella Galleria di Monaco. Lo diamo riprodotto (fig. 5).

È opera mediocre, senza gusto nei numerosi motivi ornamentali, con un inutile lusso di edifici classici nel fondo, con figure non molto caratterizzate, benchè sia palese lo studio del vero, p. es., nel carnoso seno della fanciulla.

L'altro esemplare è più semplice. Si vede la fonte senza ornamento di maschere, con una vasca circolare sostenuta da delfini, la quale sorregge un'anfora che, per mezzo di quattro mascheroni, versa acqua. Presso Susanna è solamente un'anfora; dietro la balaustra appare il giardino ma con due soli edifici, uno dei quali è un tempietto dorico. Susanna ha poggiato il ginocchio sinistro a terra e si ripara alla meglio, cercando con la sinistra di tirare il manto dalla mano di uno dei vecchi e con la destra di comprimerlo sul ventre, non senza, però, lasciar scoperto alquanto delle gambe, il braccio sinistro e la parte superiore del corpo. Uno dei vecchi con la sinistra tira il manto, mentre, con l'indice della destra portato alla bocca, accenna alla fanciulla, che si volge spaventata, di far silenzio; l'altro vecchio scavalca faticosamente la balaustra.

Questo quadro è – meno insignificanti dettagli – una copia di quello rappresentante l'istesso soggetto dipinto da Annibale e di cui il Bellori (3), non conosceva che la copia di mano del Lanfranco - quella che ora si vede alla Galleria Doria, probabilmente. La replica di Monaco è posteriore, crediamo: e vi si nota un vano sforzo di variare la composizione caricandola di motivi nuovi.

Parigi, Louvre, *Rapimento di S. Paolo* (1604-7).

Il Bellori accenna poi ad un quadretto su rame, rappresentante il *Rapimento di S. Paolo* (tav. II), che si vedeva al tempo suo nella sagrestia dei Padri Gesuiti a Parigi.

(1) Il Titi (*Descriz.* ecc.), p. 239 dà al D. il mon. Margotti in S. Pietro in Vincoli, che è del tutto diverso da quello Agucchia architettonicamente; nè il ritratto del defunto richiama l'artista. Il Bellori ascrive al D. il mon. Sega che dice a torto esistente in S. Pietro in Vincoli. Il Malvasia lo nota in S. Giacomo. Esso è, invece, in S. Onofrio; è insignificante e non del D.

Il Titi nota un'altra opera del Domenichino — un ritratto del card. Gregorio XIII col nipote, nel Palazzo Salviati — che non conosciamo, come i cartoni dal Titi veduti nel Palazzo del Quirinale, insieme a un *Cristo paziente e un manigoldo.*

(2) *Op. cit.*, pag. 74 e 75.

(3) L'originale della *Susanna* di Annibale è forse a Chatsworth (Tietze, *op. cit.* pag. 154). Paolo Falconieri in una lettera senza data a Lorenzo Magalotti (Bottari, *Raccolta di lettere*, II, 32) si giustifica di aver acquistato pel granduca di Firenze, al prezzo di 2000 scudi, un quadro dello Zampieri, rappresentante *Susanna*, che fu poi donato da Cosimo III all'Elettor Palatino. Il Falconieri afferma che il quadro fu lodato da Gio. Paolo Scor Carlo Maratta e Ciro Ferri.

Il Landon nota ch'era stato fatto per l'Agucchia, che fu prima nella sagrestia dei Gesuiti e al suo tempo era nel Museo Napoleone. L'atteggiamento del santo è derivato da quello del Redentore nella cupola di S. Giovanni a Parma (Correggio), specie per la disposizione delle gambe e il panneggiare su esse, malgrado le differenze: p. e. nel tipo, nel movimento delle braccia, nel piegare. Il Santo è nobilmente e semplicemente inspirato; intelligenti, graziosi, vivaci nella loro compostezza, i puttini. Le attitudini sono naturali, la esecuzione accurata, sobria e fine.

S. Francesco adora il Crocefisso (1604-7).

Un'altra opera dello stesso periodo è, stando sempre al Bellori, un quadretto su rame rappresentante *S. Francesco che adora il Crocefisso*. Il Landon (1) riproduce questo lavoro, descritto con sufficiente larghezza dal Bellori e dice che si trovava nella collezione del Palazzo Reale. Non ne abbiamo notizia.

Berlino, Museo: *S. Girolamo* (1604-7).

Infine, il Bellori cita un'altro quadretto su rame, rappresentante *S. Gerolamo penitente*, che dice passato, come il precedente, a Parigi. Il Landon (2) lo dà e nota che si trovava nel Palazzo Reale. Il Santo è rappresentato in ginocchio, innanzi ad un rialzo su cui è un teschio. Con la sinistra stringe la croce, con la destra una pietra, mentre gira il capo verso due angeli che scendono sulle nubi, uno dei quali gli rivolge la parola. A sinistra è un leone accoccolato.

Questa rappresentazione vien richiamata da una bella incisione del Ribera segnata 1621, rappresentante *S. Gerolamo penitente* (3).

La costruzione non è identica ma simile. In entrambe si vede una rupe con sopra un teschio e, all'estremo, in primo piano, la testa del leone sporgente; in entrambe il Santo — di tipo e atteggiamento diverso — è richiamato da un angelo -- diverso di tipo e di atteggiamento —; in entrambe l'orizzonte è libero a destra. Vi si notano, insomma, gli stessi elementi e rispondenze nella costruzione: però il Domenichino è mite e sereno, il Ribera movimentato e drammatico.

Londra, Galleria Nazionale: *S. Girolamo.*

Simile al precedente. Il Santo è figurato in una grotta, seminudo, in atto di interrompere la lettura, cui era intento, per ascoltare la parola di un angelo. Presso lui è un leone accoccolato. Era nel palazzo Aldobrandini.

Berlino, Museo: *S. Girolamo.*

S. Girolamo siede presso un tavolo a sinistra; lascia riposare ambo le mani sullo scritto spiegato sul tavolo; lo sguardo è rapito in alto. Accanto ai fogli è un libro, un calamajo, un orologio a polvere. A destra, dietro il tavolo, è appeso alla parete un cappello da cardinale.

Simile a questo è un *S. Girolamo*, riprodotto dal Landon (p.118), il quale lo nota nella Galleria del Palazzo Reale a Parigi. Paese a rupi, piuttosto elevate a sinistra e piantate di alti alberi contorti; nel fondo colline acuminate chiudono l'orizzonte; un

(1) *Op. cit.*, p. 93.
(2) *Op. cit.*, pag. 92.
(3) L'abbiamo studiata nel MAYER, *Jusepe de Ribera* (Leipzig, 1908, Hiersemann, tav. III).

corso di acqua scorre nel lontano; verso il centro a destra è un alto albero, dal fusto troncato, ond'escono due lunghi rami ampiamente chiomati. A riparo della rupe, a sinistra, è S. Girolamo in atto di scrivere, con lo sguardo rivolto in alto. Per terra, davanti al tavolo su cui è lo scritto, è un cappello cardinalizio e, verso il centro, un leone accosciato guarda il Santo.

Fig. 6. — Chatsworth, Coll. Devonshire: *S. Girolamo.* *(Fot. Hanfstaengel).*

Chatsworth, Coll. Devonshire: *S. Girolamo* (1604-7).

Il Santo (fig. 6), di proporzioni gigantesche, appare poco più che a mezza figura, di profilo, adorante un Crocifisso infitto a un tronco d'albero. Il manto, cadendo, lo scopre fino alla cintura, la mano destra poggia sovra un sasso, la sinistra ravvia la lunga barba.

È cosa piuttosta mediocre, appartenente ai primi tempi dell'artista, come appare dal confronto col *S. Girolamo* della *Comunione Vaticana*, di cui è, più di qualunque altro, una preparazione per il tipo e lo studio dell'anatomia specialmente (1).

Monaco, Galleria: *S. Girolamo* (1604-1607).

Il santo è a mezza figura, seduto innanzi ad un tavolo, con un enorme libro aperto innanzi, la penna nella destra, pronta, pare, a scrivere quel che un angelo, appoggiato al libro, gli suggerisce. Sul tavolo son molti volumi ammonticchiati, un calamajo, un crocefisso, carte, un coltello, un grosso pajo di forbici, un teschio... Il Santo è inspirato e nobile, ma l'opera in complesso è mediocre, oltre che per deficienza tecnica, per la debole espressione e per il debole carattere dell'angelo, l'ingombro di particolari inutili, come gli oggetti sparsi sul tavolo. Caratteristiche le mani del Santo, dalle lunghissime dita, come quelle del S. Girolamo di Devonshire. È dei primi tempi dell'artista, come appare dal confronto col *Rapimento di S. Paolo*, specialmente (2).

Fig. 7. — Firenze, Uffizi: *Visione di S. Gerolamo.* *(Fot. Philpot e Jackson).*

Agli Uffizi vi è un disegno del Domenichino (fig. 7) rappresentante (n. 1610) la

(1) Al Domenichino crediamo non si possa ascrivere una *Sacra famiglia* (Londra, Coll. Devoushire), benchè il Divin Bambino lo ricordi. La Vergine richiama il Guercino e S. Giuseppe il Reni. Si può ritenere opera di un ecclettico bolognese.

(2) Il Mayer *(op. cit.*, pag. 168) afferma che in questa opera si riscontra l'influenza del Ribera. Le ragioni cronologiche si oppongono alla ammissione di tale tesi.

Tav. III. — GROTTAFERRATA (Roma), Abbazia: **Incontro di S. Nilo con Ottone III.**

Visione di S. Gerolamo, il quale si vede a destra seduto a terra, appoggiato ad una rupe, in atto di premersi la fronte con un dito della sinistra, mentre di là della rupe, in alto, circondato da angeli appare l'Eterno benedicente tra la Vergine e Gesù (o S. Giovanni?) e in basso si vedono anime che risorgono e tendono le braccia, risvegliate dal suono della tromba che un angelo eretto sulla rupe fa squillare.

Frascati (Roma), Villa Belvedere: *Decorazione di una camera* (1608).

Quando era in casa Agucchia, il Domenichino, collaborò alla decorazione di una stanza nella Villa Belvedere a Frascati (Bellori), commissione ch'egli ebbe perchè, come si è già avvertito, monsignor Agucchia era maggiordomo del cardinal Pietro Aldobrandini, fondatore della Villa. Anche il Passeri accenna a tal lavoro e nota che le storie furono eseguite tutte sotto la direzione e con disegni dello Zampieri, da Alessandro Fortuna, suo aiuto, e dal Viola (1572-1622) che dipinse i paesi. Il Passeri dice l'opera contemporanea di quella di Grottaferrata (1608-10) e il Bellori pare coincida. Anche il Malvasia accenna a tal lavoro.

Si tratta di dieci affreschi rappresentanti la favola di Apollo, che ornavano la camera detta del Parnaso. Essi più non si trovano sul posto e noi li conosciamo soltanto attraverso le riproduzioni del Landon (1).

Eccone una sommaria descrizione: I. *Apollo uccide il serpente Pitone.* Paese deserto a lieve ondulazione di colline con orizzonte basso. Dal cielo Apollo scocca la freccia contro il serpente che volge in alto la testa, rabbiosamente. — II. *Apollo uccide i Ciclopi.* Paese deserto, lievemente mosso, con nel fondo uno specchio di acqua, poche case e basse colline. Apollo vibra l'arco: un ciclope è già caduto morto, un'altro si dà alla fuga. — III. *Mida punito da Apollo.* Paese con alti alberi, chiuso da ardue rupi, animato da un paesello a mezza costa e da una cascata. Apollo, con la lira appoggiata alla coscia, indica la testa coronata di Mida su cui spuntano le corna (mentre, secondo il mito, gli vennero le orecchie d'asino). Un fauno e tre pastori guardano. — IV. *Dafne cambiata in lauro.* Paese lievemente mosso, con edifici nel fondo. Apollo rincorre Dafne che accenna nelle mani la sua metamorfosi. — V. *Ciparisso mutato in cipresso.* Paese poco mosso, con una rupe a sinistra e un gruppo di edifici nel mezzo. Nell'alto, sulle nubi, è Apollo, il quale con la sinistra tiene la lira e stende la destra verso Ciparisso, di cui la testa e le mani si trasformano in albero. Presso Ciparisso giace un cervo ferito al ventre da una saetta (2). — VI. *La testa e la lira di Orfeo nell'Ebro.* Paese poco mosso. Nell'alto sulle nubi, come un Redentore, Apollo con la lira; nel basso scorre un fiume, sulle cui acque galleggiano la lira e la testa di Orfeo — questa addentata dal serpente Pitone. — VII. *Apollo e Nettuno si uniscono a Laomedonte per elevare le mura di Troja.* Paese nel cui fondo è una città difesa da un corso d'acqua. Apollo, Nettuno e Laomedonte discutono sulla pianta che un d'essi tiene fra mani. — VIII. *Apollo vigila i greggi di Admeto.* Una mandra di vacche nel solito paese limitato dal mare, solcato di barche a vela. Sul davanti Apollo suona il flauto. — IX. *Apollo uccide Coronide.* Paese solito con

(1) *Op. cit.*, pag. 49-58. Nell'*Archivio storico dell'arte*, 1892, p. 143, è cenno di una vendita tenuta alla Galleria Borghese di Roma di alcuni di questi affreschi.

(2) Nel Landon è riprodotto un soggetto analogo: La *Metamorfosi di Mirra*, di cui non abbiamo notizia. Così di uno riprodotto in una stampa degli Uffizi (n. 1373): *Leonille cambiata in cedro.* In primo piano, a destra, un cinghiale ucciso e, dal lato opposto, le compagne di Leonille che guardano maravigliate la metamorfosi di questa. Nel fondo è un simulacro dell'autunno, alla cui base si legge: *Domenic. Zamper. del Corn. Blocmaert sculp.* (L'iscrizione è tagliata dalla gamba di una fanciulla).

gruppo di case. Apollo in alto ha già scoccata la freccia: nel basso Coronide giace colpita al petto (1). — X. *Apollo scortica Marsia.* Paese con edifici nel fondo e un fiume. Marsia è legato ad un albero ed Apollo si appresta col coltello a scorticarlo. Una fanciulla intercede, due altre e un pastorello fan gesti di orrore; un satiro par che preghi anch'egli. Apollo nel sesto affresco potrebbe richiamare, per l'atteggiamento, il Cristo del quadro di Annibale Carracci a Pitti, rappresentante *Cristo con angeli, santi e un donatore.* Del quarto affresco vi è un mediocre disegno conservato nella Galleria Corsini di Roma, accuratamente eseguito nel fondo, rapido nelle figure. Il Paese di questo riquadro ha raffronti con i paesi del Domenichino.

Fig. 8. — Parigi, Louvre: *Timoclea e Alessandro.*
(Fot. Giraudon).

Parigi, Louvre: *Timoclea innanzi ad Alessandro* (1608 c.).

Il Passeri indica quasi coevo un ovale nella villa Peretti sull'Esquilino — notato anche dal Bellori — che dice probabilmente in Francia. Ora è al Louvre (fig. 8). La scena è tutta sviluppata in primo piano. All'estremo sinistro, presso una tenda da campo, siede, sopra uno sgabello retto da zoccolo, Alessandro che impugna con la destra la lancia e tende la sinistra a Timoclea, dritta innanzi a lui, con le mani legate, presentata da un soldato. Intorno al monarca sono alcuni soldati e un bimbo appoggiato all'ampio scudo di lui. Seguono — in tre gruppi — due bambini piangenti condotti da un soldato, un puttino ignudo portato in braccio da un'altro soldato, presso il quale è un giovine che tira per i capelli un fanciullo seguito

(1) Secondo la tradizione Apollo, ingelositosi di Coronide ch'egli amava, la fece saettare da Diana.

da un uomo. Nel fondo, dietro un rialzo di terra su cui stacca la scena, appare una città turrita, intorno alle cui mura si stringono soldati assedianti cui si oppongono dall'alto altri, mentre, contro il solo ingresso visibile, un gruppo di cavalieri fa impeto.

La costruzione, con i gruppi chiaramente staccati e disposti quasi sopra una stessa linea inanimata, è ancora scolastica nella sua chiarezza e semplicità. Movimentato il gruppo principale a sinistra, in cui le figure, nobili come sempre, sono più espressive — pur non presentando uno spiccato accento di carattere — specie il bimbo col volto animato dal vivace gioco di chiaroscuro prediletto dall'artista. Le figure sono sempre piuttosto magre e lunghe, dai volti ovali con profilo regolare; la modellazione difetta ancora di solidità; il disegno è fine ed accurato ma non impeccabile; monotono è il piegare, specie nelle vesti di Timoclea. Interessante è la scena del fondo, vivace nell'episodio svolgentisi presso la porta, in cui, nel gruppo dei cavalieri assalitori, è reso l'effetto di massa, che non appare negli altri particolari.

Lo Zampieri concepì questa scena di fondo probabilmente sotto l'azione di Antonio Tempesta (1555-1630) e del cav. d'Arpino (1568-1640), che prepararono per la pittura di battaglie la via alla scuola napoletana e a Salvator Rosa.

Il Tietze ascrive parecchie opere al Domenichino che dovrebbero cadere press'a poco in questo tempo. Nella Galleria Doria a Roma gli dà due delle sei lunette attribuite sinora ad Annibale Carracci — lunette che si trovavano nella Cappella della Villa Aldobrandini al Quirinale e che il Bellori (1) dice eseguite da Annibale e da discepoli. Il Tietze (2) afferma che, per lo stile e per la parte in esse avuta dagli scolari, le lunette non possono essere anteriori al 1603 e che, d'altra parte, la contesa scoppiata tra Farnesi e Aldobrandini nel 1604 rende inverosimile un tempo posteriore. Ad Annibale egli ascrive la *Fuga in Egitto* e la *Deposizione di Gesù*; all'Albani la *Visitazione* e *l'Ascensione della Vergine*, al Domenichino la *Natività* e *l'Adorazione dei Pastori*. Queste due opere non sembrano del Domenichino e, inoltre, appaiono di mani diverse. La *Natività* è cosa assai scadente. I tipi ch'essa presenta, dai corpi straordinàriamente allungati, dagli enormi cranii, dagli atteggiamenti privi di sincerità e di espressione, non sono comuni al Domenichino. Nè giova il raffronto tra il suonatore di zampogna di questo quadro e quello dell'*Adorazione dei Pastori* di Dulwich attribuita al Domenichino, poichè questa, secondo noi, è copia da Annibale. Il Domenichino è accurato, ma non pedestremente minuto, come apparirebbe qui — si guardi il segnare della paglia sotto il Bambino, i capelli del vecchio posto dietro il giovine che reca un agnello. I toni piuttosto vivi e consistenti se non belli, non sono propri del Domenichino che li ha chiari e scialbi nel periodo giovanile, nè il piegare stentato richiama il rapido panneggiare di lui. Non allo Zampieri si può attribuire il disegno duro e vacillante delle figure, nè la sgangherata modellazione del Bambino. Non è del Domenichino tale mancanza di rilievo nelle figure e un chiaroscuro così tagliente.

Anche l'*Adorazione dei Pastori* è cosa scadente. Nulla ricorda lo Zampieri. Le figure hanno espressioni e atteggiamenti non di adorazione, come avrebbe voluto l'artista, ma addirittura feroci, al contrario delle dolci e nobili espressioni delle figure del Domenichino. Inoltre i colori delle vesti sono vivi e stridenti, le pieghe tormentate e gonfie. Vi è un disordine goffo nella scena, il disegno è scorretto, ma

(1) *Vita di Annibale*, p. 84.
(2) P. 154.

più franco che nella *Natività*, benchè sempre troppo scadente per il Domenichino. — Che questi due quadri non sieno di Annibale Carracci, ma di suoi aiuti è certo; che appartengano allo Zampieri ci pare senz'altro da escludersi.

Non più attendibili sembrano, in complesso, altre attribuzioni del Tietze (1).

Dulwich, Galleria: *Adorazione dei pastori* (2).

Il Bellori (3) descrive un quadro identico a questo che dice dipinto da Annibale, ma di esso non conosceva l' originale passato in Francia, sibbene una copia del Domenichino — quella ora a Dulwich (fig. 9), crediamo. Nell'interno di una capanna si vede al centro, sopra una mangiatoia, il Bambinello nudo irraggiante luce, adorato dalla Vergine — e da tre angeli. Dietro sono S. Giuseppe e gli animali. A sinistra un giovane suona la zampogna: da destra, per la porta, vengono i pastori all'adorazione. Nell'alto, sopra una nube luminosa, appare una gloria d'angeli. La composizione è carica, ma chiarissima, e la sua vita sta principalmente nella luce che emana dal Divino e nel gioco di chiaroscuro che ne deriva. Il quadro discende nettamente dalla *Notte* del Correggio, non solo per il motivo essenziale, ma per svariate assonanze che anche un rapido confronto può metter sott'occhio. Vi è, però, questa differenza notevole, che gli angeli dell'alto richiamano quelli della *S. Cecilia* di Raffaello e sono essi stessi sorgente di luce, mentre nel Correggio vengono illuminati dal Divino: e ciò diminuisce nel quadro di Dulwich l'importanza del Redentore, l'unità dell'azione e la vivacità dell'effetto di chiaroscuro. Che l'opera di Dulwich sia copia da Annibale si ricava dal fine dettaglio nel trattamento dei capelli, del panneggiare, della paglia su cui giace il Divino, dalla varietà e dal carattere dei tipi, dalla solidità della modellazione e dall'abbondante e abile composizione.

Fig. 9. — Dulwich, Galleria: *Adorazione dei Pastori.*
(Fot. Hanfstaengel).

(1) All'estero vi sono molte opere del Domenichino originali, ma anche a torto attribuitegli. L'Harch (*Arch. stor. dell'arte,* 1891, pag. 91) nota una *Cleopatra* e un *Giudizio di Paride* nella Galleria Weber ad Amburgo, falsamente ascritti al Domenichino; Umberto Gnoli (*Rassegna d'arte*, anno VIII, fasc. IX, p. 159) toglie al D. un *Diogene* del Museo di Lilla, mentre gli mantiene un *Cupido* a cavallo di un'aquila, una *testa di S. Lorenzo* e una *testa di S. Antonio.*

Lo stesso Gnoli (*Rass. d'Arte,* anno VIII, fasc. 11, p. 191) ricorda nel Museo di Lione due quadri attribuiti allo Zampieri.

(2) Tietze, p. 143.

(3) *Vita di Annibale,* p. 86.

Londra, Bridgewaterhouse, *Preghiera di S. Gregorio* (1604-8) (1).

Il santo è in ginocchio sopra un cuscino, con le braccia aperte, rivolto all'osservatore, cui un angelo lo indica, mentre a sinistra un altro angelo lo guarda rapito. In alto sono angeli che fan gesti di tenerezza e di fervore e la colomba dello Spirito Santo. Il quadro è semplice e chiaro nella costruzione, di tipi eletti e fervidi; vaga è la gloria d'angeli — molti de' quali di tipo spiccatamente correggesco — risaltante sull'aureo bagliore che avvolge la santa colomba. L'opera ha tutti i caratteri del Domenichino, specie quando la si confronti con la *Consegna del pomo a S. Nilo*, frescata a Grottaferrata. Identico è il tipo degli angeli, identiche le proporzioni raffinatamente correggesche, i capelli abbondanti e ricciuti, le vesti segnate da pieghe frequenti, rapide, movimentate, le mani con dita sottili e raggiate, le ali piccole di caratteristica forma. Il Tietze dice che il quadro è derivato da un disegno di Annibale a Windsor. E tale derivazione è evidente, malgrado le differenze che tra disegno e quadro si possono osservare.

Di una *Venere con amori* nel Museo di Chantilly, che il Bellori (2) ritiene di Annibale, il Tietze (3) dà una riproduzione piuttosto confusa; ma tuttavia ci pare assai discutibile l'attribuzione al Domenichino, per il disegno, specie della Venere, condotto a linee tirate francamente, benchè staccate e non pure, per i tipi, il piegare del lenzuolo, il paese di taglio non consueto allo Zampieri, i capelli ricciuti dei putti — che il Tietze crede pertanto uno dei caratteri spiccati del Domenichino, mentre in alcuna opera sua li vediamo così insistenti e di tal forma. Della figura principale vi è un disegno attribuito dal Tietze ad Annibale (Istituto Staedel di Francoforte): (4) e la coincidenza tra questo e la figura del quadro pare evidente, malgrado qualche lieve differenza nel movimento della mano destra. Soltanto l'attribuzione ad Annibale ci lascia titubanti.

Il Tietze (5) gli dà anche una *Pietà* al Louvre. Un quadro simile a questo è descritto dal Bellori come esistente nella chiesa di S. Francesco a Ripa (Cappella Mattei) dipinto da Annibale (6). Un'altra *Pietà* di Annibale è descritta dal Bellori (7) ed è simile a quella di cui si vedono copie nella Galleria Doria a Roma e in altre collezioni. Per raffronti con la *Venere* di Chantilly il Tietze ritiene il quadro opera del Domenichino, su disegno di Annibale. Dalla riproduzione, però, esso non parrebbe dello Zampieri, per le figure eccessivamente allungate, per l'alto sfondo e, più che altro, perchè i tipi non trovano riscontro con quelli del Domenichino,

(1) Il Tietze, p. 161 (riprodotto a p. 160). Lo ascrive al 1603, perchè l'altare che lo ospitò sino alla fine del sec. XVIII in S. Gregorio fu consacrato il 30 Ottobre 1603. Nel 1800 doveva andare a Parigi, ma a Genova fu acquistato da Day e Camuccini; nel 1801 si trovava in Inghilterra: dalla raccolta Radstock passò a Bridgewater.

(2) *Vita di Annibale*, p. 89.

(3) *Op. cit.*, p. 164. Dice che fu fatto per il card. Farnese: più tardi passò al principe di Salerno e finalmente al duca d'Aumale. Lo riproduce a pag. 162.

(4) Riprodotto a p. 143. Secondo il Tietze il quadro formava la parte centrale di un soffitto, i cui quattro angoli si trovano anche a Chantilly. Pure a Chantilly son due quadri di soggetto allegorico. Furono dipinti pel card. Farnese e poi passarono al principe di Salerno. Così anche il Bellori nella vita di Annibale (p. 83), il quale dice che uno rappresentava la *Notte* con due bambini dormenti nelle sue braccia. Tutti questi quadri (n.i 64-69) sarebbero condotti — secondo il Tietze — dal Domenichino su abbozzi di Annibale.

(5) Tietze, p. 165, ripr. a p. 164.

(6) *Vita di Annibale*, p. 89. In S. Francesco a Ripa, nella stanza ove dormì S. Francesco, dovrebbe trovarsi un quadro (Titi) creduto del D. - Ciò è senza fondamento.

(7) *Vita di Annibale*, p. 89.

nè per la struttura, nè per il carattere, nè per le espressioni. Non sembra, d'altra parte, opera di Annibale ma della scuola, per l'incertezza del segno, la mancanza di libertà, di naturalezza e di bellezza nelle pose, la scarsa varietà e forza delle espressioni, il piegare tormentato e bizzarro.

Altra attribuzione è quella di una *Danae* a Bridgewaterhouse, Londra (1). Bellori descrive come di Annibale questo quadro che dice donato dal principe Camillo Panfili a Cristina di Svezia. Il volto della fanciulla, per l'espressione e l'acconciatura dei capelli, richiama il Domenichino, ma questo artista si deve escludere per le proporzioni della figura, dalle anche e cosce assai sviluppate, per il tipo dell'amorino con i capelli tutti ricciuti, per il taglio del paese. Le proporzioni della figura, specie le anche e le cosce ampie, e il suo carattere sensuale fan pensare all'Albani, del quale si possono ricordare come termini di confronto i quattro tondi della Galleria Borghese (2).

Al periodo in cui il Domenichino frequentava Annibale Carracci — o, al massimo, a tutto il primo periodo — appartengono, probabilmente, molti piccoli paesaggi ad olio su tavola, come si ricava non solo dai caratteri stilistici, ma anche da una notizia del Mancini (3), il quale dice che nel medesimo tempo in cui lo Zampieri dipingeva gli affreschi di S. Onofrio fece in casa alcuni paesaggi ad olio, de' quali Annibale ne comprò uno che rappresentava un fiume, nelle cui acque alcune donne lavavano i panni, con un putto che aveva dato la volta a un fiasco di vin nero di cui si tingeva quell'acqua (4).

Roma, Galleria Doria: *'Paesi* (1604-14).

N. 405. Paese collinoso piantato di alti alberi, animato da un fiumicello e chiuso da bassissime colline azzurre. Nel centro è un gruppo di case; tutto in-

(1) Tietze, p. 166, nota che passò per le raccolte Orléans, Staffordhouse, Bridgewaterhouse.

(2) Tietze, p. 167, nota due altri quadri del D. a Bridgewater. A p. 81 il Bellori scrive che il D. imitò *Atlante col mondo sulle spalle* da quello che Annibale aveva dipinto nella Galleria Farnese.

(3) *Op. cit.*, p. 109 (tergo).

(4) Ciò è notato anche dal Bellori il quale descrive altri paesi: uno in casa Rondenini, due nel giardino Ludovisi, *Ercole che abbatte il toro* e *Ercole che tira per un piede Caco*, questo ora al Louvre, insieme a uno col *Combattimento di Ercole e Acheloo* e un altro con la *Fuga in Egitto*. Un altro paese con la *Fuga in Egitto* è riprodotto dal Landon (p. 105): un paese col *Ratto d'Europa* è nella Galleria di Monaco, uno con *Venere e Fauni* a Braunschweig. Agli Uffizi son tre disegni di paesi, autentici, contrassegnati dai nn. 583, 3538, 3559. Notiamo qui tre altri quadri rappresentanti Ercole. Uno ci è noto attraverso una stampa della Galleria Corsini di Roma (Vol. 34, H. 9, n. 30572) sulla quale è scritto che l'originale si trovava in casa di Pietro Piazza. Rappresenta *Ercole Innamorato*. Sur un letto è seduta una giovine donna seminuda (Venere) e presso lei è un amorino con faretra; a destra sur uno sgabello è un uomo barbuto e seminudo (Ercole). Venere si appoggia ad una clava, Ercole ha una conocchia. Fu inspirato dall' affresco rappresentante *Ercole* e *Jole* di Annibale nella Galleria Farnese. Ercole e Jole appaiono seminudi, l'uno con un tamburello, l'altra con una clava. Jole appoggia una gamba sur una di Ercole: il Domenichino soppresse questo carattere sensuale.

Un quadro di soggetto analogo — *Ercole ed Onfale* — si trova nella Pinacoteca di Monaco. A sinistra è Ercole, seduto, quasi nudo, inebetito, con nelle mani fuso e conocchia. Dietro lui un putto alato e una donna; nel centro tre donne, una qnasi nuda e di carattere sensuale; a destra è una donna seduta. La donna posta proprio al centro — Onfale — indica Ercole alle altre che han gesti ed espressioni di maraviglia. La costruzione è chiara e semplice ma di linea assai monotona. Vi è varietà negli atteggiamenti, ma scarsa varietà nelle espressioni. Le figure sono solidamente costruite. Un altro quadro riguardante Ercole — *Furori d'Ercole* — è riprodotto dal Landon, p. 139. Non sappiamo indicare se e dove esista.

torno son sparse figure; due barche con figure si muovono nell'acqua su cui volano uccelli bianchi; un giovine con le gambe nude guada il fiume, avendo una giovine donna sul dorso, mentre dalla riva una donna appoggiata a un tronco ricurvo, guarda. A destra una donna con un bimbo in collo e due altri vicini e un giovinetto che si sveste; più lontano un pastore accompagna due vacche suonando la zampogna; una donna segue un'asino, un'altro pastore sorveglia pecore pascenti. Il Domenichino in questo paese pare tutto un'altro artista. La scena è pittoresca, lieta, ariosa, animata da figurine vagamente distribuite, nobili gentili, dai movimenti vivaci, con vesti dai toni sonori irraggiate da vivi sprazzi di luce che allietano anche le case, le acque, gli alberi, diffondendo come un riso di letizia su tutto. Il fiume dà come un brivido di freschezza e di gioia che viene intensificato dal cielo diafano e luminoso all'orizzonte. L'esecuzione è condotta con relativa franchezza, bene adatta al soggetto. Questo è il più bel paese del Domenichino, ma non rivela alcuna ricerca tecnica notevole, in un tempo in cui esse erano ardenti e difluse.

N. 402. È chiuso per due terzi a sinistra da rupi boscose, dominate da un castello, dalle quali sgorgano piccole cascate. A destra un albero largamente chiomato, dietro cui appare l'orizzonte libero, limitato da basse colline azzurre. A sinistra è un pastore con pecore; al centro un uomo appoggiato ad un parapetto di legno guarda la cascata; a destra un uomo a cavallo e tre a piedi fanno atto di riverenza innanzi ad un quadretto, rappresentante un santo, attaccato all'albero grande, innanzi al quale è, seduto a terra, un povero. L'alto sfondo oscuro a sinistra, la scarsa ampiezza, il verde cupo dominante produce una impressione solenne. Le figurine sono nobili e vivaci, con le solite note vibranti di colore. È malandato.

N. 395. Orizzonte chiuso a destra per due terzi, libero a sinistra ove è segnato da una bassa e inanimata linea di monti. Una giovine donna, al centro, cammina con un bambino per mano. La costruzione è povera, le linee inanimate, vi è poca aria, poca varietà e vita nel colore. Le figure sono mal disegnate e atteggiate; il putto non ha il tipo del Domenichino; vi è scarsa vita nell'esecuzione. Non è del Domenichino, ma di un imitatore.

N. 393. Pendio di una collina dominata da un monte; a destra è un castello; tre figure in movimento, oltre pecore e vacche sparse. Anche questo non è del Domenichino, ma di un imitatore, per la mancanza di vita, la povertà di segno nelle figure e nelle erbe, la deficienza del colore.

N. 302. È assai simile al n. 405. Paese collinoso con alti alberi, con orizzonte aperto, limitato da azzurre linee di monti, rallegrato da un fiumicello su cui volano uccelli bianchi e da un gruppo di edifici al centro. Un uomo va a cavallo, alcune pecore pascolano; una barca — con entro tre uomini, uno de' quali punta il fucile contro alcuni uccelli — solca il fiume, mentre un cane nuota innanzi ad essa. Un altro uomo sulla riva, accompagnato da un cane, prende di mira un gruppo di uccelli; di dietro ad un albero sbuca un pastore con pecore. È un'opera certa del Domenichino, ma meno buona del n. 405.

N. 41. Rappresenta la *Fuga in Egitto:* è passato probabilmente negli appartamenti privati. Non esaminato.

Roma, Galleria Capitolina: *Paesi* (1604-14).

IV sala. - Paese boscoso con alti alberi, chiuso da basse colline azzurre, rallegrato da uno specchio d'acqua su cui sporge una lingua di terra con sopra un castello e case.

In primo piano, a sinistra, S. Sebastiano è legato ad un tronco, quasi nudo, e un uomo, anch'esso seminudo, gli scaglia contro frecce, aiutato in ciò da un altro. Segue un vecchio con arco nella sinistra, poi un soldato a cavallo e, infine, due cavalieri, uno de' quali regge una bandiera rossa. È dei migliori paesi dipinti dal Domenichino: pittoresco lieto, animato. Vivace è l'organismo coloristico: le tonalità brune del terreno armonizzano con le masse verdi o bionde del fogliame, con le iridescenze verdine delle acque riflettenti gli alberi, le colline, il cielo ceruleo, quasi tutto coperto da nubi chiare. L'incarnato delle figure è rossiccio, i colori delle vesti vivaci, specie i bianchi, e tutto è animato da vividi sprazzi di luce. Il paese qui ha troppa importanza perchè il martirio di S. Sebastiano possa richiamare l'attenzione: meglio, perciò, le scenette semplici che rallegrano i paesi della Doria. La composizione, però, presa in sè, è chiara, movimentata e il santo ne è veramente il centro, poichè le figure, meno i due cavalieri, convergono verso di lui. Le figure son piccole, modellate accuratamente, pur presentando sensibili incertezze e deficienze nel disegno — che divengono gravissime nei cavalli — e hanno buone proporzioni, movimenti vivaci e varî ma non sempre franchi; espressioni candide e nobilissime ma non caratteristiche. È dello stesso tempo dei Paesi della Doria, come si ricava dal taglio, dal sentimento della natura, dall'organismo coloristico, dal modo con cui son segnati gli alberi con foglie ovoidali accennate con cura, dal deficiente disegno delle figure, da certi toni — il rossiccio delle carni, il giallo aurato e il rosso vivo delle vesti.

III sala. - Alto sfondo boscoso, lievemente degradante da sinistra a destra, ove appare un lembo di cielo. Un corso d'acqua solcato da barche si svolge tra le colline del fondo e il piano sul davanti, animato da alti alberi. Qualche casa, alcune pecore, un vecchio nudo sul piano. È un ottimo paesaggio, coevo al precedente, pittoresco, solenne per l'alto sfondo e il verde cupo dominante ma fresco per il corso d'acqua, i motivi pastorali, la buona distribuzione delle figure.

IV sala. - *Probatica piscina* (su rame). È molto alterata; tuttavia si vede che che non è del Domenichino, per l'intonazione verdastra del cielo, le colline di fondo appuntite, gli alberi segnati trascuratamente e di forme diverse da quelle comuni al Domenichino, per alcune figure (specie dal centro verso destra) di segno assai scadente e in pose e movimenti non proprî dello Zampieri, per i tipi, le tonalità, il piegare differente. Potrebbe essere di un imitatore del Nostro.

Firenze, Galleria Pitti: *Paesi.*

N. 461. Sopra una specie di sedile è semidistesa Venere, quasi nuda, in atto di stringere a sè Amore che ha deposta a terra la faretra, dalla quale un putto ruba i dardi. A sinistra due si protendono di dietro ad un albero. Venere è piuttosto grassa e grossolana; i satiri sono migliori poichè è resa la circospezione, la sorpresa, il piacere della sorpresa e lo studio di approfittarne. Vivaci sono i puttini, il paese gaio; ma la sensualità un po' volgare, i tipi, le forme abbondanti della Venere, il taglio del paese, la deficienza dell'esecuzione fanno escludere il nome del Domenichino.

N. 474. Altro paese finemente trattato, con alta e fosca boscaglia che lascia libero il cielo a destra. Diana è sorpresa da Atteone. La costruzione è piuttosto slegata; belli e vari sono i gruppi; le singole figure vivaci, animate e naturali. È molto annerito (1).

(1) Nella Galleria Pitti è attribuito al D. anche la mezza figura di una *Maddalena*. È piuttosto grossolana di forme, modellata sommariamente, dal panneggiare trasandato, ma è notevole l'espressione

Tav. IV. — GROTTAFERRATA (Roma), Abbazia: **Guarigione dell'ossesso.**
(Fot. Anderson).

Londra, Galleria Nazionale: *Paese con Tobia e l'angelo.*

È assai pittoresco, con alti alberi solenni, un fresco, vivace corso d'acqua, un gruppo di edifici sur un colle. In primo piano un angelo parla a Tobia, intento a trarre dall'acqua un pesce. Richiama vivamente Annibale Carracci: giova il confronto con un *Paesaggio* della stessa raccolta. Era già nel palazzo Colonna a Roma.

Altri paesi vengono attribuiti a torto al Domenichino; ad esempio due della Pinacoteca del Seminario di Venezia: uno con la *Sacra Famiglia*, l'altro con la *Maddalena ai piedi di Gesù*. Così quattro scene mitologiche nella Galleria Durazzo a Genova (1).

In generale, i paesi del Domenichino presentano lieve movimento collinoso, son spesso chiusi da basse colline azzurre staccanti sur un cielo anch'esso azzurro corso da nuvole bianche e mostrano sempre almeno un lembo d'orizzonte. Un corso d'acqua con barche, un gruppetto di case rosee, figurine piuttosto lunghe, accuratamente eseguite, dalle vesti di vivaci colori, avvivate da frequenti vividi sprazzi di luce, sparse quà e là, l'animano. Predominano le masse di verde cupo negli alberi giganteschi: qualche alberello dalle rame sfrondate presenta le foglie, di caratteristica forma allungata, ingiallite. Ne viene un paesaggio sempre pittoresco e assai spesso lieto, vario, animato, non solo per i diversi elementi di cui consta, ma anche per le molte figurine che vi si muovono in spensierato ozio o in occupazioni giocose o in lavori campestri non faticosi.

Questo tipo di paese risente molto di Annibale Carracci, e ciò appare anche quando si osservino di questo maestro la lunetta della Galleria Doria, rappresentante la *Fuga in Egitto*, e il paese n.° 306 a lui ascritto nella stessa collezione, il quale, se non fosse la grande franchezza e sicurezza anche nel dettaglio con cui è condotto, si darebbe senz'altro al Domenichino. Anche i paesi di Annibale sono lievemente accidentati, chiusi da basse colline, animati da corsi d'acqua con barche rasenti i quali volano uccelli bianchi, da un gruppo di edifici, da figurine lunghe con vesti di tinte vivaci. Anche in Annibale predomina il cielo azzurro sparso di nuvole bianche, luminoso all'orizzonte, il verde scuro, la tinta brunastra nella terra; grandi alberi si elevano accanto a piccoli autunnali, dalle foglie simili di forma e disposizione a quelli del Domenichino; vi si riscontrano gli stessi motivi: pastore con pecore, uomo che accompagna vacche, uomo a cavallo... Inoltre il sentimento è egualmente pittoresco e lieto. I paesi del Domenichino presentano, però, minor grandiosità nell'insieme e minor scienza e franchezza nell'esecuzione. Il bolognese Gio. Fr. Grimaldi (1606-1680) sentì l'azione del Domenichino come attestano i suoi tre Paesi nella Galleria Borghese di Roma, specie il n.° 38 che richiama il n.° 405 della Galleria Doria di Roma.

di rapimento. Forse è di un imitatore. Nel catalogo della Galleria è notato che il granduca Ferdinando III acquistò codesto quadro dal conte Cesare Bianchetti di Bologna il 2 giugno 1819. Un'altra *Maddalena* è attribuita al Domenichino nella coll. Rothschild a Londra. Nel palazzo Torrigiani a Firenze il Burckhardt (Cicerone, 8.ª ed., p. 964) registra un paese del Domenichino. Non esaminato.

(1) Mario Menotti: *Van Dyck a Genova,* Arch. stor. dell'arte, p. 464.

Nel Palazzo Durazzo Pallavicini a Genova è indicato come del D. un quadro rappresentante *Cristo che appare a Maria.* Non lo abbiamo veduto. Del D. non è certamente il *S. Rocco tra gli appestati* della Galleria Brignole Sale, anche a Genova.

A questo periodo dovrebbero anche appartenere, secondo il Baglioni, alcuni affreschi eseguiti dal Domenichino sotto la guida di Annibale nella chiesa di S. Giacomo degli Spagnuoli a Roma, ma tale notizia viene smentita recisamente dal Malvasia e non è accolta dal Bellori, che largamente descrive gli affreschi di S. Giacomo. Questi sono in parte distrutti, in parte conservati al Museo di Barcellona (1).

Roma, S. Gregorio al Celio: *Martirio di S. Andrea* (1608).

L'affresco si può ascrivere al 1608, sia perchè tale data è segnata in una iscrizione riguardante la costruzione della cappella che adorna; sia perchè l'opera, secondo il Bellori, che la nota dopo gli affreschi di Grottaferrata (1608-10), gli fu affidata da Annibale († 1609) e secondo il Malvasia fu eseguita prima degli affreschi di Bassano (1609.) L'affresco fu condotto sulle pareti della Cappella di S. Andrea, attigua alla chiesa di S. Gregorio, fondata e decorata per cura del cardinale Scipione Caffarelli Borghese, come si ricava dalla seguente iscrizione:

SCIPIO · S · CHRYSOGONI · PRESB · CARD · BURGHESIVS
MONASTERII COMMENDATARIVS ORATORIVM
A S · GREGORIO EXTRVCTVM FVNDAMENTIS
RESTITVTIS SERVAVIT VARIISQ · ORNAMENTIS
ILLVSTRAVIT A · MDCVIII.

Essa ha forma rettangolare, con pareti animate da finto ornamento architettonico policromico, di effetto mediocre, dovuto al Domenichino. Due affreschi la adornano: uno del Domenichino, l'altro, di fronte, del Reni. Sulla porta è disegnato lo stemma del cardinale Borghese.

L'affresco del Domenichino (fig. 10) ricopre buona parte della parete di destra. Si vede a dritta il santo quasi nudo, legato ad un tavolo, che stacca sur un pavimento roseo a spina di pesce con incorniciature bianche: un vecchio seminudo gli stringe i piedi con una corda, un giovinetto porta sopra una spalla un fascio di corde delle quali un uomo ne prende una; un soldato mostra al santo il capo di una fune e volge l'indice della destra verso l'alto, invitandolo ad abiurare, agitando la minaccia del supplizio, un altro si appresta a colpire il vegliardo sulla schiena con un fascio di rami. Dietro questo gruppo appare il fianco destro di un tempio pagano nel cui pronao molte figure assistono al martirio. Altre figure si spingono innanzi da sinistra, ma sono ricacciate da un nerboruto soldato: tra queste ed il tempio si eleva il seggio per il luogotenente imperiale, il quale domina la scena, circondato da soldati. Nel fondo s'intravedono varî edifici: a sinistra un altro tempio pagano e, più lontano, un imponente castello che stacca sul cielo azzurrognolo, solcato da nubi — forse un ricordo del Castello di Grottaferrata.

La costruzione è chiara ed equilibrata con due soli motivi: a destra i preparativi pel martirio, di fronte e a sinistra la folla assistente. La scena riesce ariosa e libera, non solo per lo sfondare degli edifici e per l'ampio tratto di cielo visibile, ma anche per la distanza interposta tra gruppo e gruppo, pur mantenendosi l'unità pittorica e ideale. I toni, tutti scialbi, formano un organismo coloristico incredibilmente esangue che stende un velo di freddezza sulla composizione. L'in-

(1) Tietze, p. 170-173, ne riproduce quattro.

carnato — e ciò ricorda i manieristi — è di un rossiccio mattone; gli alberi, senza rilievo e vita, di un verde smeraldino privo di forza; i capelli biondo assai chiaro, le ombre tenui, gli edifici di un roseo pallidissimo o bianchi, all'infuori del castello che presenta una tinta rossiccia, meno slavata delle altre; le vesti son quasi tutte di tonalità assai sbiadite.

La scena non è animata da quel soffio di drammaticità che il soggetto rendeva naturale, poichè i carnefici hanno scarsa violenza di gesti e di espressione e scarsa volgarità di tipo, e gli astanti mostrano più tenera curiosità che raccapriccio, terrore, fede, esaltamento. Il santo è una figura nobile di forme e di espressione e guarda in alto con tal rapimento che non sente e non vede i manigoldi,

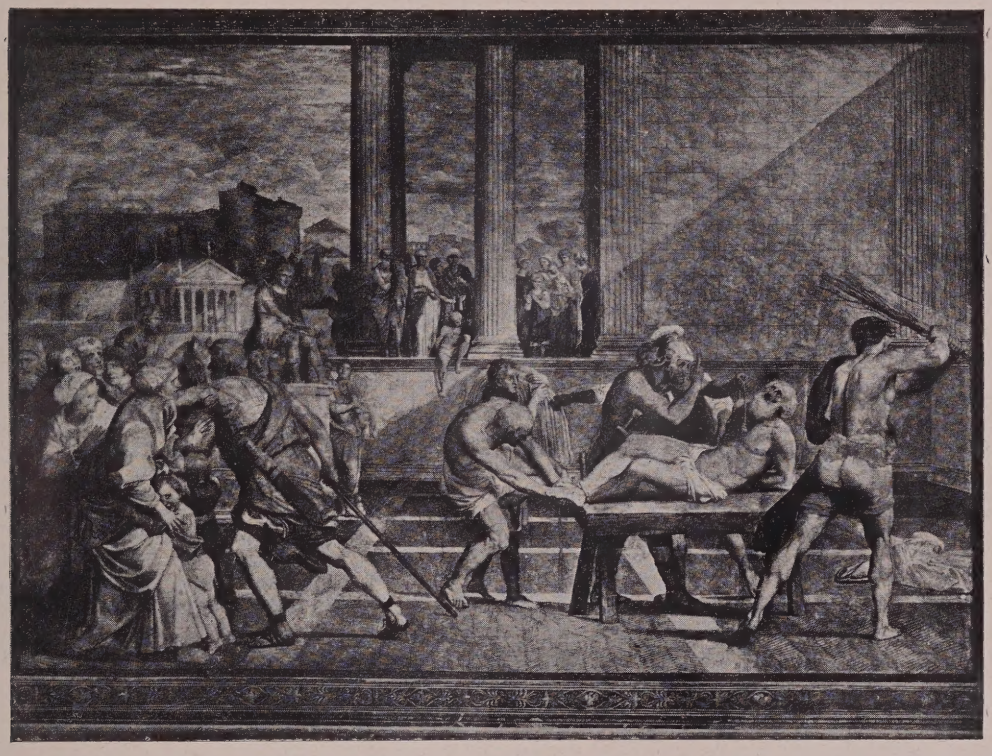


Fig. 10. — Roma, S. Gregorio al Celio: *Martirio di S. Andrea.*
(Fot. Anderson).

i quali si apprestano a suppliziarlo. Realistico e forte è l'atteggiamento del vecchio che stringe i piedi del martire con la corda; notevole l'espressione attonita del giovinetto che porta le funi; bene intesi i bambini che si stringono paurosamente alle madri; caratteristici di tipo i due vecchi all'estremo del tempio; così il soldato che spinge indietro la folla, dal viso volgare e singolare. La tecnica appare notevolmente progredita, specie quando si confronti l'affresco a qualcuna delle opere giovanili, p. e. ai freschi di S. Onofrio. Nel *Martirio di S. Andrea,* si riscontra una costruzione più chiara e libera, un modellato assai più sicuro e solido, tipi meglio costruiti e con più vivo e vario accento di carattere; conoscenza anatomica considerevole sobriamente manifestata; maggior ricchezza di motivi, maggior vita e libertà di movimenti; disegno in generale franco e corretto: il piegare è tirato, però, con rapidità che sa di negligenza, le linee delle teste sono monotone e le figure che assistono dal peristilio del tempio, se appaiono proporzionate all'edificio, si mostrano sproporzionate rispetto alle figure più grandi del vero, che

si vedono a sinistra, così che sembrano ad una distanza troppo grande: e la stessa osservazione si può fare per il proconsolo e per il tempio a sinistra. Conviene, però, riconoscere che questa deficienza di prospettiva slarga sensibilmente la scena.

Si possono notare parecchi richiami a Raffaello. È ricordata la *Cacciata di Eliodoro* (Stanze), nel numero, nella disposizione dei gruppi e anche nella struttura e nel sentimento del gruppo a sinistra, che presenta inoltre un motivo raffaellesco: quello dei bimbi stretti paurosamente alla madre. Un richiamo lontano si ha alla *Morte di Anania* (Arazzo in Vaticano), per la costruzione, specie per il gruppo degli assistenti dal tempio, i quali trovano anche riscontro con quelli che appaiono tra le colonne nella *Donazione di Roma* (Stanze Vaticane). Per il movimento della

Fig. 11. — Roma, S. Gregorio al Celio: *Andata di S. Andrea al Martirio* (Guido Reni).
(Fot. Anderson).

folla è ricordata anche la *Messa di Bolsena* (Stanze) e il *Sacrificio di Lystra* (Arazzo in Vaticano) (1).

Il Martirio di S. Andrea del Ribera al Museo del Prado si ricollega al gruppo principale dell'affresco del Domenichino. Il Ribera costruisce similmente il gruppo: al centro il santo semidisteso, quasi come nel riquadro del Domenichino, presso i suoi piedi un uomo che gli lega le gambe, dietro lui, verso destra, un uomo che lo invita ad abiurare; più in fondo un'altra figura.

Il Domenichino eseguì questo affresco in concorrenza col Reni, il quale dipinse sulla parete di sinistra un riquadro delle medesime dimensioni rappresentante l'*Andata di S. Andrea al martirio*. Anzi il Passeri (2) dice che il Reni, avuta commissione di eseguire due affreschi, ne affidò uno allo Zampieri. Il corteo (fig. 11) muove verso alcune colline, al sommo di una delle quali si erge la croce che

(1) Il Burckhardt (Cicerone, 8.ª ed. p. 944) ha accennato qualcuno di questi raffronti.
(2) *Vita del Reni*, p. 65.

attende il santo. Questi è al centro, caduto in ginocchio in atto di adorazione, mentre i carnefici si sforzano di tirarlo innanzi. Precedono e seguono soldati a piedi e a cavallo: poche figure assistono. Il Reni si rivela qui in una forma assolutamente nuova. Il facile pittore dei Cristi azzimati, delle figure leziose, delle scene piacenti ma superficiali, dimostra qui una vita e una forza che sorprende. A parte che il Domenichino prese da questa scena l'inspirazione per l'affresco di analogo soggetto in S. Andrea della Valle a Roma, il confronto col suo compagno e rivale non gli riesce vantaggioso che in piccola parte.

Ciò che colpisce, anzitutto, nella composizione del Reni, è la maggior libertà e il maggior movimento dell'insieme. Il centro ideale e pittorico è uno: il gruppo costituito dal Santo e dai tre manigoldi che lo incitano, poichè la direzione degli sguardi e dei movimenti converge, generalmente, verso la figura del Santo. I molti personaggi si compongono in numerosi gruppi strettamente collegati e insieme indipendenti. Anche nell'affresco del Reni fa difetto un intimo sentimento drammatico, perchè i soldati ed i carnefici non sono abbastanza volgari e crudeli e perchè gli astanti non appaiono vivamente commossi: ma tale impressione viene attenuata da una maggiore varietà, vivacità e franchezza nei gruppi come negli atteggiamenti e movimenti delle figure, il che conferisce alla scena una drammaticità apparente, un superficiale color di vita. Ancor più del movimento della scena, colpisce il magnifico sentimento della natura e il vivace organismo coloristico, in contrasto con l'inanimato sfondo e la scialba intonazione dell'affresco dello Zampieri. Il Reni dipinse un paesaggio a colline, aperto, arioso e luminoso, con piccoli alberi dai vivaci svolgimenti ramosi coperti di foglie ingiallite. Soltanto a destra, sotto la collina del martirio, si vedono alberi verde chiaro, senza rilievo, come quelli consueti al Domenichino. Sulle masse brune dei poggi staccano le figure dallo incarnato per lo più rosso-rame, ricoperte di vesti e armi dai toni vari, se non intensi non scialbi come nel Domenichino e animate da vividi sprazzi di luce. Nel fondo a sinistra il cielo si anima in un diffuso bagliore aureo che più in là si attenua in violaceo e in roseo con stupendo effetto. Anche la prospettiva è meglio resa, poichè figure e cose impiccioliscono gradatamente; il chiaro-scuro è più maschio. Il Santo, per nobiltà di tipo, fervore di espressione, vigor di vita, non è meno notevole di quello del Domenichino, come le altre figure tutte gentili, signorili e improntate di un più vivo accento realistico. Come carattere e audacia di scorcio la figura di manigoldo, che è sita dietro S. Andrea, non è men forte di quella che nell'affresco del Domenichino stringe i piedi al Santo. Piena di carattere è la figura di soldato a manca, con la destra sulla spada e la sinistra al fianco. I putti nel Reni sono, però, meno graziosi, meno vivaci, meno infantili. Infine la fattura nel Reni, specie nella figure umane, è più franca, sia nel modellato, sia nella forza del rilievo e nell'accenno anatomico. Con che non si viene a riconoscere giusto l'eccessivo biasimo dell'Algardi (specchio di molti altri) riportato dal Malvasia che « val più la testa, le braccia e il torso del S. Andrea, che adora la croce, val più quel poco di paesetto, che non vale tutta la intiera istoria dalla Flagellatione, e quanta architettura vi ha mai tirato quell'altro... ». Lo stesso Malvasia dice che il Reni ebbe, per questo lavoro, quattrocento scudi e il Domenichino centocinquanta.

Parigi, Louvre: *Rinaldo e Armida* (1606-8).

Non posteriore al 1608 ci pare questo quadro (fig. 12) ricavato da uno analogo di Annibale, descritto dal Bellori (1). Paese denso di vegetazione animato da uccelli, da un corso d'acqua e nel fondo da parte del Colosseo. A destra Rinaldo in costume romano è sdraiato a terra ed è in parte appoggiaro ad Armida, seduta questa in atto di acconciarsi i capelli, guardandosi in uno specchio che Rinaldo regge nella destra. La scena è arricchita da vari amorini e da due soldati che s'intravedono tra gli alberi, uno col dito sulla bocca. Costruzione semplice ma non franca e diluita nei motivi. Al Museo di Lione è attribuito al Domenichino un soggetto analogo: *Angelica e Medoro.*

Fig. 12. — Parigi, Louvre: *Rinaldo e Armida.*
(Fot. Giraudon).

Grottaferrata (Roma), Abbazia: *Affreschi nella Cappella Farnese* (1608-10).

Secondo le notizie concordi degli storici questi affreschi furono allogati al Domenichino per opera di Annibale Carracci che persuase il cardinale Odoardo Farnese della virtù del suo scolare, e doverono esser condotti tra il 1608-10. La datazione si ricava agevolmente da un brano di lettura di monsignore Agucchia del 3 gennaio 1609 (Malvasia), in cui è detto che il Domenichino prometteva di fare un certo lavoro « doppo che fosse ritornato da Grottaferrata » e dal fatto che l'anno 1610 è segnato sul soffitto della cappella, come anno di compimento dell'opera. Vi dovè, però, essere una interruzione, come si ricava da una lettera più avanti riprodotta che lo Zampieri scrisse da Bassano nel luglio 1609 a un dipendente del cardinal Farnese, per scusarsi di non essersi recato a continuare l'opera, a causa della sta-

(1) *Vita di Annibale,* p. 89.

gione — come egli stesso aveva sperimentato — a lui non propizia. Prometteva di recarsi, pertanto, alla rinfrescata a riprendere il lavoro. E mantenne la promessa, perchè monsignor Agucchia, in una lettera del 12 settembre 1609 (Malvasia) lo dice a Grottaferrata. Da un'altra lettera di monsignor Agucchia (Malvasia), datata 5 dicembre 1609, si comprende che il Domenichino lavorò di lena, perchè il cardinal Farnese stava per recarsi a vedere a che punto fosse.

Ecco la lettera del Domenichino, riprodotta integralmente dal ms. originale ben conservato nella Biblioteca dell'Abbazia di Grottaferrata:

« All' Ill^re^ Sig^r^ mio
« Oss^mo^ il Sig^r^
« ? del Sig^r^ Card^le^ Farnese
« Roma

« Ill^re^ Sig^r^ mio Oss^mo^

« Havendo scritto il sig^r^ Guido Reni, che il sig^r^ per ordine del sig^r^ Card^le^ suo et mio sig^re^ si è doluta molto del mio tardare in questo luogo et gli ha fatta gran fretta perchè io vadi a seguitare il lavoro già cominciato da me a Grottaferrata: io ne ho sentito tanto magg^re^ dispiacere, quanto io veggo che sebbene io fossi stato in Roma nò havrei potuto servire SS. Ill^ma^ di più di quello io sia per fare da poi che io vi sarò ritornato, che sarà fra pochi giorni, piacendo a Dio perchè essendomi da tutti stato detto, ch'io no posso senza manifesto pericolo andare in questi mesi à lavorare là su si come in parte della qualità dell'aria l'ho conosciuto io stesso quando vi sono stato: io no credo finalmente che VS ne SS Ill^ma^ istessa se si fosse trovata in Roma, havrebbe per sua benignità comportato ch'io fossi andato a stare co tanto mio pericolo e però io prego V. Sig^ria^ a credere et rappresetare al Sig^r^ Card^le^ che si come riconosco di essere grandem^te^ favorito da SS. Ill^ma^ mentre si degna di comandarmi così levato il rispetto suddeto, niun altra cosa mi havria potuto rimovere dal continuovare quel lavoro percio io so venuto in questo luogo fresco et di buona aria nella presente stagione perche io no poteva andare in questo mentre a Grottaferrata, et sollecitato di ritornare prima che per altro io no havrei fatto per aver tempo da fare costi i cartoni che saranno da fare; che poi passato Agosto, et rinfrescato e piuvuto alquanto me n' andarò a metterli in opera, e sollecitarò di maniera, et co tale diligenza il lavoro che SS. Ill^ma^ sia per restare sodisfatta al suo ritorno, perche io no ho altro magg^re^ desiderio, che di servirla, et qui a V. S^ria^ baccio co ogni affetto la mano.

« Di Bassano il di vlt^mo^ di luglio 1609
« Di V. S. Ill^re^
« Servit^re^ aff^mo^
« Domenico Zampieri »

La cappella Farnese nell'Abbazia di Grottaferrata è di forma rettangolare, con nel fondo una piccola tribuna — sormontata da un cupolino ovale — la quale è separata dalla cappella mediante una balaustra. Nella parete della cappella opposta alla tribuna è scavata una nicchia che contiene nell'alto lo stemma dei Farnese; su essa è una lapide che accenna al restauro eseguito agli affreschi

nel 1819 da Vincenzo Camuccini, per volere del cardinale Consalvi, primo ministro di Pio VII. Tra la lapide e la nicchia, sopra una mensola, è un busto del Domenichino, modellato con tutta probabilità all'epoca dei restauri.

Agli estremi del soffitto son due targhe. Una dice: ODOARDUS CARD FARNESIVS COMEN; l'altra ANNO DOMINI M. D. C. X. Lo stemma a gigli dei Farnese trionfa da per tutto: gigli spuntano dai rosoni del soffitto, gigli formano i motivi ornamentali degli stucchi, gigli fioriscono sul pavimento, sugli zoccoli, sulla balaustra.... dovunque.

La cappella è vagamente elegante. La semplicità della parte rettangolare fa risaltare la ricchezza della tribuna — animata dal vivace svolgersi delle linee della cupola, degli archi, del pavimento, dagli stucchi veri e finti, benchè il loro disegno non sia agile e vario, dai marmi di diversi colori, dagli affreschi.... Il soffitto, per la grande ampiezza dei cassettoni e dei rosoni e per la scarsa leggerezza e grazia dei motivi ornamentali, riesce piuttosto pesante (1).

Gli affreschi sono così distribuiti. Corpo rettangolare; zona inferiore, parete di fondo (chiaroscuri): a destra *Isaia,* con la sega nella destra e, sopra, un finto bassorilievo rappresentante il *Sacrificio giudaico,* cioè un'ara accesa per immolare un animale; a sinistra *David* coronato, con rotolo in destra, arpa a sinistra e, sopra, in finto bassorilievo, il *Sacrificio cristiano,* cioè un sacerdote che leva l'ostia consacrata. Parete a sinistra: *Crocifisso benedicente S. Nilo* e *Incontro di S. Nilo con Ottone III.* Parete di destra: *S. Bartolomeo salva dalla pioggia le messi* e *Costruzione del convento di Grottaferrata.* Sulle due porte aperte tra i due affreschi delle pareti è un ovale a fondo d'oro retto da due angeli; in quello a destra è figurata *S. Natalia,* in quello a sinistra *S. Adriano.* Corpo rettangolare; zona superiore, parete di fondo: a lato della lapide un santo per parte — a sinistra S. Gregorio Nisseno, a destra S. Nicola. Parete sinistra: alternativamente una storia in terretta verde e un santo — *Predizione della nascita di Sansone* (un angelo parla ad un uomo e a una donna in ginocchio innanzi ad un'ara fiammante); *S. Cirillo*; *Ester ed Assuero* (un re in trono fa baciare lo scettro ad una regina inginocchiata innanzi a lui); *S. Giovanni Crisostomo; Abbigliamento di Ester* (una donna in ginocchio, cui un uomo è in atto di porre la corona regale in testa, e un altro un manto); *S. Basilio; Rebecca dà a bere al servo di Abramo, Eliezer* (Donna accanto a un pozzo, che dà a bere ad un uomo; presso animali, forse cavalli). Ogni figurazione, come quelle della parete di fondo, è fiancheggiata da due finti pilastrini ornati. Parete a destra: *S. Gregorio Nazianzeno, S. Attanasio, S. Giovanni Damasceno.* Gli spazi per le storie in terretta verde sono adibiti a finestre e negli sguanci di queste son figurate le *Virtù,* due per finestra, risaltanti su finti riparti marmorei sormontati e sostenuti da altri riparti simili, su cui si rilevano svariati motivi ornamentali, come putti, testine... Cominciando dalla parete di fondo, le Virtù si succedono in quest'ordine: *Fama* (angelo alato con tromba in destra e stemma dei Farnese in sinistra), *Temperanza* (con freno); *Fortezza* (appoggiata ad una colonna); *Giustizia* (con bilancia); *Prudenza* (con specchio e serpe); *Carità* (con due putti, uno per mano, uno in braccio); *Speranza* (pregante); *Fede* (con croce). Arco trionfale, sul fronte: a destra, *Angelo annunciante,* a sinistra *Vergine annunciata.* Nel tergo due angeletti: quello a sinistra con la cu-

(1) La bellezza della cappella risalterebbe ancor più se si chiudesse il vano nell'angolo destro su cui è finto un mezzo pilastro, se si sopprimessero i cancelli, provvedendo alla tutela degli affreschi, col vietare, mediante una porta, l'accesso alla chiesa, e infine, se la luce del sole venisse evitata con un sistema più semplice e decoroso di quello delle attuali tendine.

Tav. V. — BERLINO, Museo: **Ritratto di Vincenzo Scamozzi.**
(Fot. Hanfstaengl).

stodia dell' incenso, quello a destra con catino per l'acqua Santa ed aspersorio. Tribuna: sull'altar maggiore un quadro rappresentante la *Vergine che apparisce a due Santi*, di Annibale Carracci. Ai lati, sul muro, *S. Eustachio* a sinistra, *S. Odoardo* a destra — protettori di casa Farnese — e, sopra essi, due putti, uno con incensiere, l'altro con libro. Parete a destra: la *Vergine apparisce a S. Nilo* e, ai lati della finestra sovrastante, un angelo per parte, con grosso candelabro. Parete a sinistra: *Guarigione dell' ossesso* e, su questo, una lunetta con al centro in terretta verde la *Morte di S. Nilo*, ai lati, due angeli con candelabri. Cupola: al centro *Eterno benedicente;* in ovale *S. Agnese, S. Francesca Romana, S. Cecilia* (il quarto ovale è una finestra); tra i finti stucchi della cupola quadretti con il *Sacrificio d'Isacco*, il *Sogno di Giacobbe*, il *Sacrificio d'Abele* (?) — figura che prega innanzi ad un'ara fiammante — *Mosè al roveto*; nei pennacchi gli Evangelisti: *S. Giovanni* in atto di predicare, con un'aquila in alto a sinistra, *S. Marco* che pare ascolti, col leone presso il fianco destro, *S. Matteo* che sembra aspettare l'inspirazione ed ha al fianco un angelo, *S. Luca* che implora, col toro alla sua sinistra. Non vi è punto che non sia coperto di affreschi; ma, tuttavia, dato il netto distacco tra una parte e l'altra, la giudiziosa e ben meditata distribuzione e l'abilità con cui l'artista ha saputo ricavare i riquadri dalle varie sagome, non si ha l'impressione di sovraccarico. È però da osservare che le scene bibliche in terretta verde, quelle di sacrificio, quelle del cupolino, vengono a nuocere alla unità della concezione, mentre la vita del Santo che il Domenichino aveva preso a glorificare, non scarsa messe di fatti degni di nota presentava.

Nel suo complesso, pertanto, la cappella è una vaga e armoniosa espressione dell' arte del Seicento.

Gli affreschi principali sono sei: *Incontro di S. Nilo con Ottone III; Fondazione del convento di Grottaferrata; Guarigione dell'ossesso; La Vergine apparisce a S. Nilo*; *S. Bartolomeo evita alle messi la pioggia; Il Crocifisso benedice S. Nilo.*

Incontro di S. Nilo con Ottone III (tav. III). — Composizione ricca di figure, che si possono distinguere in cinque gruppi principali, strettamente collegati. Nel primo, a cominciar da sinistra, si vede l'imperatore e S. Nilo che si abbracciano alla presenza di monaci e di soldati; il secondo è formato da un uomo che si appoggia col braccio destro ad un cavallo, da un'altro che lo interroga, e da una fanciulla con spada al fianco; dietro, un gruppo di suonatori a cavallo, cui un ufficiale fa segno di smettere, e un soldato con bandiera; a destra un cavallo che s'impenna frenato da un giovanetto, un uomo che scende da questo cavallo (1) pare per fermarlo e un ufficiale in sella; infine alcuni soldati a cavallo. I gruppi, varî nel numero delle figure e nella funzione, ma dalle linee piuttosto monotone, se si eccettui il penultimo, sono collegati fra loro con mirabile franchezza e naturalezza. L'uffi-

(1) Secondo il Bellori sarebbe monsignor Agucchia, mentre altri vi vedono, secondo noi con maggiore probabilità, il maestro di casa Farnese, figurato in quell'atteggiamento non bello, perchè tardava a pagare il pittore. Altri ritratti si dovrebbero riscontrare: tra l'altro quello del Domenichino nel giovane che regge il freno a un cavallo; quello del Reni nel giovane col braccio appoggiato a questo cavallo e presso il ritratto del Reni quello del Guercino; quello del card. Farnese nell'imperatore, quello del padre del cardinale nel vecchio a lui presso, quello del buffone di casa Farnese nel nano, quello di una fanciulla di Grottaferrata, amata dal Domenichino, nella donzella. Il Bellori dice che, conosciuto il ritratto, i parenti della fanciulla se l'ebbero a male e il pittore fu costretto a tornare a Roma.

È arduo accettare o negare queste identificazioni: tuttavia conviene avvertire che i cosidetti ritratti degli artisti non offrono raffronti sicuri con gli altri loro rttratti conosciuti.

ciale che fa segno ai soldati di smettere dal suonare stringe il gruppo dei suonatori a quello che si è formato intorno ai due protagonisti; l'uomo appoggiato al cavallo, poichè guarda al santo e all'imperatore e nell'istesso tempo ascolta colui che lo interroga, lega due altri gruppi; la fanciulla presso quello che interroga, poichè si volge indietro a guardare il cavallo impennato, annoda due altri gruppi e l'ufficiale a cavallo stringe l'ultimo gruppo al penultimo. Il centro della scena è fermato all'estremo sinistro: e pure l'unità dell'azione è ottenuta senza sforzo con l'unità di direzione delle figure, verso quel punto. Malgrado che la ragione d'essere della composizione sia riassunta dall'abbraccio dell'imperatore e del santo, le altre figure appaiono necessarie, tale è la naturalezza e la varietà delle loro occupazioni, dei loro atteggiamenti e delle loro espressioni.

Fig. 13. — Grottaferrata (Roma), Abbazia: *Costruzione del convento di Grottaferrata.* *(Fot. Anderson).*

Si notino i suonatori infervorati, dalle guance rosse, lucenti per la traspirazione e solcate da rughe per lo sforzo, dalle sopracciglia contratte, dagli occhi stretti: essi, bene osservano il Bellori e il Passeri, esprimono le diverse tonalità del suono. Si veda, inoltre, la fanciulla — che si dice amata dal pittore — di deliziosa freschezza ed ingenuità; il nano dalla grossa testa con rari capelli e disordinati, il volto rugoso atteggiato a un sorriso sforzato e amaro di uomo che sorride per mestiere; i due vecchi candidi e venerandi presso il santo e l'imperatore. I monaci hanno magra costituzione rispetto alla maggior parte delle figure. Nei soldati, però, vi è poco carattere. L'organismo coloristico è scarsamente significativo, poichè alcuni toni son chiari e stemperati da ampie lumeggiature. Non manca, pertanto, qualche buona nota, p. e. il verde, in genere — meno quello diluito della tunica del giovine appoggiato col gomito al cavallo — e qualche giallo. I bianchi non sono calcei al pari che nelle opere precedenti, i biondi non illan-

guiditi, benchè, a volte, come nei capelli dell'imperatore e della fanciulla, sien lumeggiati con luci bianche a corpo. Vi è anche qualche intonazione da cangiantista. Il chiaro-scuro manca ancora di fusione, ma è marcato. Il paese è di taglio e di sentimento povero, staccante sur un cielo smorto, ed è costituito da due basse colline acuminate a sinistra, una rupe al centro e, nel lontano, un castello — inspirato probabilmente da quello di Grottaferrata — e qualche edificio. Qua e là masse verdi, scialbe e piatte. Il segno è franco, sicuro, dettagliato sia nella modellazione delle figure — lunghe, con piccole teste, dai capelli spesso tagliati grossolanamente, rilevate e solide — sia nel panneggiare a lunghe pieghe, spesso

Fig. 14. — Firenze, Uffizi: *Costruzione del convento di Grottaferrata.*
(Fot. Philpot e Jackson).

a sbuffi e tormentate, sia negli scorci. Il progredito senso realistico si afferma anche nei toni naturali delle carni e spesso dei capelli e delle barbe (1).

Costruzione del convento di Grottaferrata. — Nella precedente composizione le figure sono ammassate: in questa — per riposare l'occhio — son sparse in uno spazio ampio ma non sproporzionato al numero di esse. L'unità è ottenuta, poichè tutte le figure concorrono allo stesso scopo. Il gruppo centrale è costituito dall'architetto che mostra a S. Bartolomeo, successore di S. Nilo, e ad un altro frate, il disegno della fabbrica; a destra alcuni operai sono intenti a trasportare un'urna

(1) Gli storici fanno grandi lodi di questi affreschi. Il Passeri scrive: « io stimo difficilissima cosa che possa vedersi opera condotta a quel segno di studio e di perfezione da altro pittore di quell'età ». E il Bellori: « l'opera è tanto degna che dà fama al luogo visitato da forastieri, fra i più illustri ornamenti d'Italia ».

antica, a sinistra un operaio, che ha accanto un bambino, scalpella un masso, un altro arruota lo scalpello. Nei piani interni a destra, si vede una colonna che sta per cadere, ma un monaco — S. Nilo? — la trattiene con la mano! Molti, non solo lì presso ma anche lontano, si accorgono del miracolo: così un operaio accanto al gruppo centrale; così i due operai a sinistra. Sull'edificio, in parte costruito, son sparsi molti uomini, intenti a svariate occupazioni. Altre macchiette si vedono a sinistra: un asino caduto e bastonato perchè si rialzi, tre operai che preparan la calce, un asino che si dondola con la pancia all'aria, altri asini carichi, un uomo che stimola due buoi. E la distribuzione dei gruppi è così giudiziosa, così varie, naturali e spiritose sono le invenzioni che, non ostante il solo motivo significativo sia quello del miracolo della colonna, la scena riesce pervasa di naturale animazione e interessante. Troppo palese è, però, la costruzione dei gruppi. Il fondo è quasi tutto riempito dal piano inferiore della fabbrica che si annuncia piuttosto fredda e monotona nel suo stile dorico, e ad essa è congiunta una torre che alcuni operai stanno diroccando; a sinistra si scorge un lembo di campagna e qualche edificio.

Nel gabinetto dei disegni e delle stampe della Galleria degli Uffizi esiste un disegno (n. 1608) che è certamente uno studio per questo affresco. È uno schizzo franco, luminoso, animato. Nel disegno la composizione è meno slargata e meno ricca. Al centro è il gruppo dell'architetto, dell'abbate e di un monaco, ma diverso è l'atteggiamento di essi rispetto all'affresco; a destra è rappresentato il trasporto del marmo antico, e anche qui le figure hanno atteggiamenti diversi; a sinistra è portato quasi in primo piano il motivo dell'asino caduto e bastonato. Il miracolo della colonna manca; nel fondo la costruzione del convento è appena iniziata e nel mezzo domina un edificio a cupola, arieggiante il Pantheon, che non si vede nell'affresco. Presso questo è la tettoia con sotto gli asini. Non vi è sfondo di paese. Gli operai nel disegno hanno occupazioni diverse. L'affresco rispetto al disegno appare più animato, non solo per il miracolo della colonna aggiuntovi, ma anche per il maggior numero e la diversa funzione dei gruppi, come per il fondo più vario, specie a sinistra. Nelle figure è resa la serenità del lavoro, per un momento interrotto dal miracoloso caso. Di figure profondamente espressive e caratteristiche come nell'affresco precedente non ve ne sono, benchè si riscontri naturalezza negli atteggiamenti e nelle espressioni — soltanto un po' lezioso è il gesto della sinistra del santo che pone gli occhiali sul naso. Alcuni operai presentano tipo e atteggiamento volgarmente caratteristico; il primo a destra, e qualche altro, sembra per tipo, per vesti e per posa, un gentiluomo. Questa figura, insieme a quella viva, monumentale, energica dell'architetto e a quella dell'operaio a lui vicino, è fra le più belle della composizione. Non salda è la posa del secondo operaio a contar da destra. Ben reso è l'effetto di sole sulla fabbrica. In genere valgono, per questo e per i seguenti affreschi, le osservazioni fatte riguardo al primo. L'architetto, secondo la tradizione, presenterebbe le fattezze di Annibale Carracci (1).

Guarigione dell'ossesso. — A piè di un'altare (tav. IV) su cui è dipinta in un tondo la *Vergine col Bambino* — delicati espressivi — è un sacerdote il quale, con l'olio della lampada accesa innanzi alla Vergine, si appresta a guarire un fanciullo ossesso sostenuto da un vecchio, che segue con ansia e timore il gesto del mi-

(1) Confrontato questo ritratto con quello di Annibale dato dal Bellori e dal Malvasia, l'identificazione appare probabile, non certa.

nistro di Dio. A sinistra è S. Nilo ginocchioni, in atto di fervida preghiera; a destra una donna anch'essa in ginocchio con un bambino in collo, due bimbi che par quasi vogliano fuggire spaventati dalle furie dell'ossesso, un uomo che si avanza, guardando curiosamente un po' sgomento. Il numero delle figure è proporzionato allo spazio. La composizione è nella sua semplicità armonica, con gruppi accusati meno apertamente che nell'affresco precedente, animata, specie per il contrasto fra il solenne atteggiamento di S. Nilo (1) che ben riempie un largo tratto e i vivaci movimenti in cui rompono le figure dell'altra parte, le quali generano anche — cosa un po' rara nel Domenichino — vivaci ondula-

Fig. 15. — Grottaferrata (Roma), Abbazia: *La Vergine apparisce ai SS. Nilo e Bartolomeo.* *(Fot. Anderson).*

menti di linee. Le figure che più interessano sono quella del santo, di semplice fervore nell'atteggiamento, nelle mani, negli occhi imploranti, e l'ossesso dall'acerbo corpo infantile irrigidito, finemente trattato, col volto pallidissimo, gli occhi dalla cornea livida e dalle pupille spinte in alto, i capelli irti, le braccia aperte, imploranti, come se tutte le energie del suo essere si concentrassero disperatamente per la espulsione del demone. Caratteristico è il bambino che la donna reca in braccio, dal volto animato di una zona di luce e una d'ombra obliquamente tagliate, dallo sguardo maravigliato, intento come in una visione

(1) Che questo monaco e non l'altro sia da identificarsi con S. Nilo vien fatto di affermarlo tra l'altro perchè il tipo è più eletto, venerando e solenne e per il nimbo ond'è adorno il capo.

lontana proprio dei bimbi, dalla bocca semiaperta. Singolare l'ultima figura dal profilo secco, dal mento appuntito e sporgente. Le altre figure sono più o men vive: le meno buone sono la donna e il sacerdote che prende l'olio, quest'ultima per l'atteggiamento poco naturale e poco bello, e per una certa volgarità nel largo volto dal naso appiattito, dalle labbra tumide. È notevole e strano che il Domenichino, il quale prende spesso a prestito le sue composizioni, si sia saputo sottrarre a Raffaello nell'Ossesso di Grottaferrata.

La *Trasfigurazione* è troppo nota perchè sia necessario fare un confronto a fin di provare che la scena del Domenichino è completamente diversa, come costruzione, come tipi, come atteggiamenti, compreso quello dell'ossesso — che nello Zampieri è presentato forse con maggiore studio. Due soli motivi si possono trovar comuni fra il Domenichino e l'Urbinate: quello della donna in ginocchio con le spalle all'osservatore, e quello dell'uomo che presenta il fanciullo infermo.

La Vergine apparisce a S. Nilo e a S. Bartolomeo, inginocchiati in atto di profonda devozione — circondata da vivaci angeletti che volteggiano sulle nubi e scortata da due angeli. Ai santi Ella consegna un pomo d'oro da porre sotto le fondamenta del convento di Grottaferrata. La scena avviene in una nuda camera illuminata dall'aurea luce che circonfonde la divina apparizione, mentre da una finestra aperta si scorge la campagna piatta, inanimata, rischiarata dalla luce lunare. Le singole figure sono nobili ed espressive, specie la Vergine, ma pesante di costruzione è il gruppo costituito dalla Vergine e dagli angeli che sgambettano di tra le ampie masse nuvolose. La gloria di putti richiama il Correggio, il quale è anche ricordato dal tipo del Divino e degli angeli piccoli, come anche da certa raffinatezza nel trattamento delle estremità dei due angeli più grandi. — Questo riquadro vien richiamato nell'insieme da uno rappresentante la *Vergine che presenta il Bambino a S. Antonio di Padova,* ora al Louvre.

S. Bartolomeo scongiura la pioggia alle messi. — Campagna rigogliosa e ariosa. S. Bartolomeo, in ginocchio insieme ad un'altro frate, prega in attitudine nobile, tenuto da estasi e da fervore mistico. È illuminato dai raggi del sole — segno dell'imminente cessare dell'acquazzone, il quale si abbatte tuttavia nel fondo, per modo che le figurine varie e vivaci di cui è animato si riparano alla meglio sotto gli alberi o con un panno sul capo, non senza esprimere il loro rammarico, che prende forma un po' vivace nel giovine, il quale sostiene per la briglia un gruppo di cavalli. Nel lontano si erge una chiesa — forse l'Abbazia di Grottaferrata. S. Bartolomeo è una figura monumentale e aristocratica: si noti la costruzione della testa e delle mani. Queste ed altre figure grandiose mostrano come lo spirito solenne della romanità fosse passato nel Domenichino. Nella *Comunione di S. Girolamo* esso si affermerà potente, per apparire poi al maggior grado nella tribuna di S. Andrea della Valle. — È reso con molta semplicità l'effetto della pioggia irrompente da una nuvolaglia nera accesa dai bagliori dei lampi. Notevole morbidezza di tocco nel fascio di spighe a sinistra. Le vegetazioni sono in parte animate.

Il Crocifisso benedice S. Nilo. — A sinistra una rupe, dalla quale sporge un albero a foglie giallognolo-scure, che si rileva sul cielo grigio. Alla rupe è legato un Cristo crocifisso, il quale leva la destra su S. Nilo inginocchiato a lui d'innanzi, staccando sur uno sfondo erboso piuttosto piatto e sommario. Il Cristo, molto rovinato, par disegnato con cura, ma ha accenni troppo realistici di grumi di sangue nel costato, nel volto, nella benedicente mano, nei piedi. Grandiosa è

la figura del santo, intimo, raccolto, fervente sia nel gesto delle mani strette l'una nell'altra, sia nella testa piegata sul petto con gli occhi semiaperti e lontani lontani dalla terra, con le labbra nobilmente chiuse.

Assai notevoli sono i Santi raffigurati nell'alto delle pareti. Essi si rilevano grandiosi per i vivaci ed ampi movimenti e per il ricco drappeggio delle vesti, dalle vive tonalità, segnate da lunghe pieghe. I corpi s'intravedono magri disotto all'ampio panneggiare, i volti son finemente segnati, improntati di carattere nel taglio e nell'espressione. Alterate e sciupate sono le composizioni in terretta verde, sobrie di costruzione — meno quella della *Morte di S. Nilo* — con figure semplici ed espressive segnate finemente. Pare tuttavia che il Domenichino non abbia saputo ricavare quel delicato effetto di chiaroscuro tutto proprio di questa tecnica. Il motivo degli angeli con candelabri richiama quello dei putti negli spigoli della Galleria Farnese. Il quadro sull'altare è opera di Annibale Carracci. I santi, di forme piuttosto allungate, appaiono ispiratori per il tipo, l'espressione, la costruzione delle teste, la forma delle mani e la loro virtù espressiva dei santi e dei monaci dipinti dallo Zampieri, al quale si potrebbe attribuire anzi, seguendo il Passeri, il piccolo inanimato paese quivi dipinto, benchè non si presti ad un esame per essere assai malandato: si noti specialmente la forma delle colline azzurre del fondo che corrisponde a quelle dell'*Incontro di Ottone III e S. Nilo.*

Bassano, Castello: *Affreschi* (1609).

Quasi coevi agli affreschi di Grottaferrata — come prova la lettera prima prodotta — sono quelli eseguiti nel Castello di Bassano di Sutri, al cui proprietario, marchese Vincenzo Giustiniani (1) il Domenichino fu raccomandato dall'Albani, incaricato della decorazione di alcune camere. Il Domenichino affrescò una stanza. Il soffitto (2) è diviso in cinque riquadri: nel centrale è figurata la *Nascita del Sole e della luna*; intorno, di fronte alla finestra, *Pan e Diana*, sulla finestra *Diana e Endimione*, contro la porta *Diana sorpresa da Atteone*, sulla porta il *Sacrificio d'Ifigenia.*

Nascita del Sole e della Luna. — Latona è seduta sur un poggio in aperta campagna e tiene in braccio Diana, che preme un ditino sulla bocca e il sole che poppa. In alto, sulle nubi, appare Giove con l'aquila. — *Pan e Diana.* In un paese Pan, con corna e zampe d'animale, offre con la destra a Diana discesa sulle nubi la lana, mentre con la sinistra stringe un bastone ricurvo. Presso lui è accosciato un montone. — *Diana ed Endimione.* Endimione dorme in aperta campagna e, accanto a lui, dorme anche il suo cane. Diana discesa sulle nubi gli accarezza il mento. *Diana sorpresa da Atteone.* Paese e sul davanti, a sinistra, una vasca con fontana. Diana è circondata da quattro ninfe: tutte cercano di coprirsi alla meglio, alla vista di Atteone con testa di cervo, il quale fugge, inseguito dai cani. *Sacrificio d'Ifigenia.* Ara, con ai lati sacerdote e assistente e, davanti, vittimario armato di scure con la quale è sul punto di colpire Ifigenia, ginocchioni a mani giunte. Dall'altra parte son figure che mostrano il loro raccapriccio e il loro terrore: e fra queste è Agamennone che si fa velo col manto. Sulle nubi appare

(1) L'attuale proprietario è il principe Ladislao Odescalchi, che ringraziamo pubblicamente per la liberalità con cui ci ha permesso di studiare le molte opere pittoriche che adornano le Sale del Castello.

(2) Il Tietze (*op. cit.*, p. 175) lo dice identico a quello del Palazzo Poggi a Bologna.

Diana col cervo. Una figura richiama per l'atteggiamento Venere nell'affresco *Venere e Adone* al Palazzo Farnese. Questa composizione arieggia nella struttura i bassorilievi classici. Il primo affresco ricorda la descrizione che il Bellori (1) fa della *Notte* dipinta da Annibale. *Pan e Diana* è del tutto simile a un disegno di Annibale Carracci a Windsor riprodotto dal Tietze (2). Annibale, però, nel tradurre il disegno in affresco nella Galleria Farnese, cambiò qualche dettaglio di non grande importanza. Anche il riquadro rappresentante *Diana e Endimione* è derivato da quello che Annibale condusse nella Galleria Farnese. Però vi è qualche differenza. Mancano in quello del Domenichino i due graziosi e biricchini putti; Endimione è sdraiato più che gettato indolentemente ed elegantemente sul masso; Diana non tocca il pastore con le due mani teneramente, ma lo accarezza soltanto col pollice e l'indice della destra; il cane è più lontano e giace disteso non raggomitolato... tutte differenze che attenuano l'unità, la grazia, la poesia della scena.

Fig. 16. — Bassano, Castello: *Pan e Diana.* *(Da una stampa).*

In quest'opera lo Zampieri sentì, inoltre, l'Albani e ciò appare chiaro quando di questo artista si osservi la *Toilette di Venere*, dipinta nel gran salone attiguo alla camera ove lavorava lo Zampieri. L'azione dell'Albani si afferma nei tipi, nella minor debolezza del colore, nella tonalità degli incarnati, nel trattamento e nel colore dei capelli. Qua e là gli affreschi presentano tracce di restauro e di crescimento nelle tinte: per esempio nelle parti nude delle figure della *Nascita del Sole e della Luna*, come nelle carni di Diana nell'affresco rappresentante *Pan e Diana* e in quello che mostra la dea al bagno. Tuttavia è palese che l'opera offre numerose inesperienze giovanili, più gravi di quelle che si osservano a Grottaferrata. Il paese, chiuso per un tratto più o meno breve, libero nel resto, ha scarsa importanza, specie nel *Sacrificio d'Ifigenia:* migliore è nella scena *Diana sorpresa da Atteone* per la rigogliosa vegetazione su cui risaltano le figure di Diana e di tre ninfe. Il colore è più consistente come organismo e nelle singole tinte rispetto a Grottaferrata, ma tuttavia i colori son sempre stemperati da frequenti larghe lumeggiature. Vi è qualche tinta da cangiantista, p. e. il giallo dai riflessi rossicci e il verde dai riflessi arancioni delle vesti di Diana in *Pan e Diana.* Specialmente i toni delle vegetazioni sono privi di caratteri. Notevole, pertanto, che nel *Sacrificio d'Ifigenia* siano caratterizzati i vari sessi e le diverse età anche con i differenti toni dell'incarnato. Così anche le carni di Pane son rosseggianti, quelle di Diana chiare. Il modellato è superficiale e poco solido: p. e. in *Diana e Endimione;* a volte è accurato, ma piuttosto scolastico come in Pan, figura animata

(1) P. 89. *Vita di Annibale Carracci.*
(2) P. 119.

Tav. VI. — Roma, Pinacoteca Vaticana: **Comunione di S. Girolamo.**
(Fot. Anderson).

da un certo accento di carattere. Il chiaroscuro è insignificante: di rado ha qualche gioco vivace, p. e. nel volto di una ninfa nell'affresco *Diana sorpresa da Atteone.*

Il Tietze (1) attribuisce al Domenichino anche le pitture del Camerino del Paradiso, il cui soffitto, diviso in cinque scomparti, presenta nel centro l'Eterno benedicente e intorno storie di Mosè, in mezzo ad una profusione di arabeschi e di grottesche. Nè il Malvasia, nè il Bellori accennano a queste composizioni che non si possono assolutamente ascrivere allo Zampieri, perchè nulla lo ricorda, anzi tutto è intimamente lontano dalla sua maniera.

Dal 1611 al 1614 non abbiamo notizie dello Zampieri. Soltanto il Malvasia afferma, smentendo il Baglione, che il pittore fu a Bologna, per vedere il padre, dal 18 aprile al 16 maggio 1612. E in questa occasione fece il ritratto di tutta la sua famiglia. Il Malvasia registra anche un frammento di lettera del Domenichino a Francesco Poli, datata 16 maggio 1612: « ho veduto le opre del gran Guido in S. Domenico e in S. Michele in boschi, che cose discese dal Cielo; e dipinte per mano di un Angiolo oh che arie di paradiso, oh ch'espressioni di affetti, oh che verità, e che vivezza, oh questo è dipingere ».

Fig. 17. — Roma, Palazzo Farnese: *Pan e Diana.* (Annibale Carracci).
(Fot. Alinari).

Berlino, Museo: *Ritratto di Vincenzo Scamozzi* (1611-14 c.).

Lo Scamozzi (1552-1616) fu varie volte a Roma, ma sempre in epoche cui non si può far risalire questo ritratto, la cui tecnica squisita fa pensare a un tempo non di molto anteriore alla *Comunione di S. Girolamo*, al cui protagonista conviene confrontarlo, per ricavare la datazione. Il celebre architetto è rappresentato (tav. V) a mezzo busto, quasi di fronte, con una berretta in testa inclinata lievemente verso destra, coperto da una tunica abbottonata sul davanti, dalla quale sporge un colletto bianco. Il volto, adorno di baffi e di una corta barbetta bianca, rivela un uomo sui 55-60 anni. Il ritratto è una delle più fini opere dello Zampieri. Confrontandolo con quello così potente del Cardinale Agucchia agli Uffizi, si palesa un più profondo magistero tecnico nell'atteggiamento assai più naturale e franco; nel realistico trattamento del volto — dalla carne resa mirabilmente, mossa in rughe nella fronte, sotto gli occhi, nelle guance lievemente emaciate — dai capelli e dalla barba segnati con sintetica disinvoltura, dai lineamenti rilevati con maggior acutezza; come nel facile piegare della tunica;

(1) *Op. cit.*, pag. 175.

nella animata modellazione della mano; nel fine chiaroscuro che ravviva la tunica e la berretta e passa animatore sul volto; nel segno fermo, morbido, sapiente. Ma anche un più vigoroso carattere si afferma sul volto, specie nello sguardo fiso serenamente e fermamente, che rivela animo tranquillo e forte, come la larga bocca dalle labbra chiuse.

Fig. 18. — Bassano, Castello: *Diana ed Eudimione.* *(Da una stampa).*

Roma, Galleria Vaticana: *Comunione di S. Girolamo* (1614).

Gli sforzi dell'attività giovanile del Domenichino son coronati da un'opera che è fra le più celebri della pittura italiana. Essa reca l'iscrizione: DOM · ZAMPERIVS · BONON · F · A · MDCXIV, ciò che dimostra come l'artista avesse acquistata la piena coscienza di sè e fosse conscio del valore della sua fatica. Il Bellori, dopo aver accennato all'affresco in S. Gregorio al Celio, dice che lo Zampieri, scontento dello scarso e discusso favore che le sue opere incontravano a Roma, voleva far ritorno a Bologna « pervenuto quasi all'età di trent'anni », il che vorrebbe dire nel 1611 circa. Fu allora che ebbe, per mezzo di un sacerdote suo conoscente, il quadro di S. Girolamo alla Carità, ora alla Pinacoteca Vaticana (1). Lodatissimo ora, stimato altamente dai critici e dai pittori più insigni del 600 — Nicola Poussin lo riteneva pari alla *Trasfigurazione* di Raffaello e Andrea Sacchi anche maggiore — fu fatto segno a fiere invettive perchè — si diceva — era copiato da un quadro di analogo soggetto già alla Certosa, ora alla Pinacoteca di Bologna, dovuto ad Agostino Carracci, e che il confronto con questo era tutto a suo danno. Anzi il Lanfranco (Malvasia, Bellori) prese cura di far incidere il quadro di Agostino per diffonderlo largamente. Il Piacenza, an-

Fig. 19. — Roma, Palazzo Farnese: *Diana ed Endimione.* (Annibale Carracci). *(Fot. Alinari).*

(1) Venturi, *La Galleria Vaticana* (Roma, 1890) p. 37, nota che il quadro dalla chiesa di S. Maria in Aracoeli passò a S. Girolamo della Carità, e che al tempo della Rivoluzione fu trasportato in Francia.

notatore del Baldinucci, (1) riferisce che la *Comunione* fu tenuta per lungo tempo in una carbonaia, perchè creduta indegna di essere esposta; e Paolo Falconieri in una lettera (2), 10 gennaio 1671, al conte Lorenzo Malagotti a Firenze, scrive circa la *Comunione:* « Egli adesso passa per uno dei buoni quadri di Roma; e Pietro da Cortona che sai, che lodava la gatta in questo genere, m'ha detto, che quando egli l'espose ne fu detto tanto male da tutti i pittori, che allora ne vivevano molti dei grandi, che egli per accreditarsi, essendo venuto da poco a Roma ne diceva male anch'egli ». Fu pagato 50 scudi, mentre una copia (Malvasia) costò 100!

Chiara e salda è la costruzione (tav. VI), improntata a semplice monumentalità. A sinistra un gruppo di persone, strette con qualche intemperanza intorno al vegliardo; a destra tre figure grandiose che sobriamente riempiono la metà del quadro, in equilibrio con l'abbondanza di figure che presenta l'altra metà, mentre dall'alto scendono alcuni angeli animando la parte superiore. Il distacco fra i gruppi e le singole figure, magistralmente dissimulato, a differenza dalle opere precedenti, dà chiarezza e ariosità alla scena. Altamente notevole è la nobiltà, la vita, il carattere delle figure. S. Girolamo è il vero centro dell'azione, sia perchè più d'ogni altra figura illuminata, sia per il convergere dei movimenti e degli sguardi dei presenti verso di lui. È un vegliardo di forme ampie e robuste, in cui è reso maravigliosamente il disfacimento e la morte imminente nel corpo dalle carni annerite risaltanti sur un drappo rosso e cascanti in rughe, dai polpacci rigidi, dalle braccia scarne, dalle dita brancolanti, quasi prive di energia vitale. Potentissima è la testa (tav. VII), con le osse zigomali e nasali sporgenti, gli occhi lagrimosi, i quali pare abbiano già visioni ultraterrene, le palpebre arrossate, le sopracciglia sollevate e lievemente contratte come in un leggero spasimo, la bocca semiaperta come rantolante o respirante a fatica, il labbro inferiore duro ed esangue, i capelli scompigliati. Certo giovò all'artista la notevole e amorosa preparazione fatta per questa figura nella sua giovinezza. Il sacerdote che si appressa al Santo, è un vecchio asciutto, grave, sereno, semplice, dal nobile gesto; il giovine in ginocchio, di tipo raffaellesco, ha freschezza giovanile di forme e di espressione e guarda al santo con quella serenità attonita dell'adolescenza che non approfondisce il dolore; l'assistente col calice ha atteggiamento e gesto di compunzione piuttosto affettato, come di chi è abituato a trovarsi a simile cerimonie; le altre figure esprimono mirabilmente il dolore, l'ansia angosciosa. Anche il leone, rapidamente modellato, mostra il suo accoramento nell'abbandono della testa sulla zampa sinistra e negli occhi lucidi e lievemente arrossati come per pianto. Nelle opere precedenti dello Zampieri, soltanto qualche tipo è individualizzato; qui lo sono invece tutti e il senso realistico è più penetrante e insieme più spontaneo. Il tipo è quello che si osserva nelle opere anteriori del Domenichino, dal corpo lungo e dalla testa piuttosto piccola con profilo regolare, ma è divenuto grandioso, monumentale — espressione di una romanità più larga e possente di quella che si accennava a Grottaferrata. Rispetto ai lavori antecedenti, la fattura è più franca, condotta a grosse pennellate rotondeggianti, pur essendo finemente accurata, specie nei volti. I putti, però, sono piuttosto gonfi e duri di modellato, specie nelle guancie e nel torace: essi hanno inoltre, atteggiamenti e movimenti non del tutto franchi (3). Gli occhi, in genere, sono tagliati un po' crudemente,

(1) *Notizie dei professori del disegno.* Torino, 1814, IV, 3,

(2) Bottari, *Raccolta di lettere.* Roma, 1754, II, 36.

(3) Il Ferri, (*Catalogo della raccolta di disegni d. G. d. Uffizi.* Roma, 1890) indica il disegno n. 798, rappresentante *Due putti,* come studio per la *Comunione.* Questa identificazione è er-

il piegare è a volte troppo tormentato, sì che le vesti prendono aspetto cartaceo — p. e. il drappo verde della prima figura a sinistra in ginocchio, la quale richiama la prima figura a destra in ginocchio nella *Adorazione dei pastori* di Dulwich; la veste rossa della prima figura a sinistra in piedi e il panno che un angelo lascia cadere di su le nubi. L'organismo coloristico non è scialbo come in S. Gregorio al Celio e a Grottaferrata, ma vivace alquanto — si notino i toni aurati delle carni e il biondo aurato dei capelli. Il chiaroscuro è più ricco, più animatore, più vigoroso e raggiunge a volte delicati effetti, come nel volto del giovine in ginocchio e in quello del giovine accanto alla donna che si curva a baciare la mano del santo. Il paese è poco rilevato e animato, ma lieto.

La derivazione del quadro da Agostino Carracci è innegabile. Vi è la stessa idea regolatrice nella costruzione, se pure tutti i dettagli non coincidono; l'istesso sfondo architettonico (fig. 20) incorniciante il paese di simile taglio, e anche il tipo del santo e il trattamento dell'anatomia, come il tipo dell'uomo con turbante... rendono l'imprestito evidentissimo. Differenze ve ne sono, specie nei tipi, ma, quel che è più, il Domenichino ha saputo fare della modesta composizione di Agostino, che passava e passa inosservata, un noto e ammirato capolavoro. Lo Zampieri costruisce meglio il quadro, adoperando minor numero di figure e distribuendole in due gruppi distinti, uno di tre grandi, l'altro, più numeroso, con figure piccole e piegate; mentre il Carracci disperde le figure per tutta la scena, rendendola assai meno chiara, meno equilibrata, meno ariosa. Lo Zampieri dà al quadro maggiore unità, poichè tutte le figure guardano al Santo, mentre Agostino toglie unità alla composizione con la svariatissima direzione degli sguardi. Lo Zampieri dà maggiore ariosità e libertà alla scena, oltre che col netto distacco dei gruppi, facendo toccare all'arco di sfondo il limite del dipinto, per cui appare maggiore spazio di cielo e di paese.

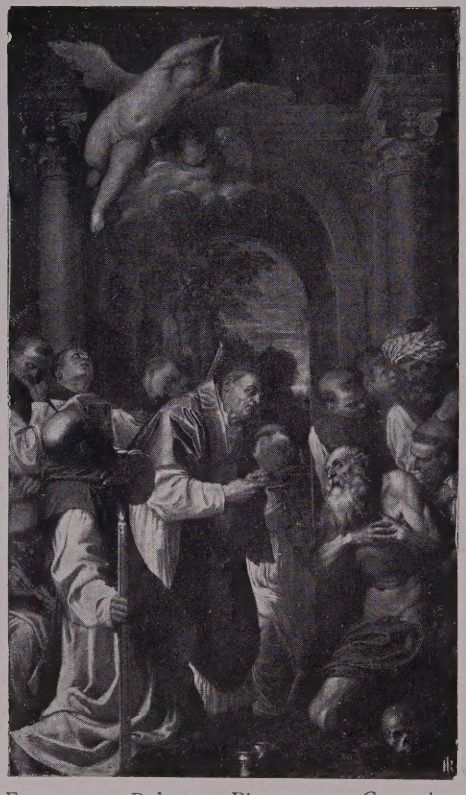


Fig. 20. — Bologna, Pinacoteca: *Comunione di S. Girolamo* (Agostino Carracci).
(Fot. Anderson).

Lo Zampieri presenta grande varietà nei tipi, segno del suo penetrante studio dal vero; nel Carracci molti tipi son simili. Lo Zampieri raggiunge maggiore intensità espressiva — si cfr. il santo come è rappresentato dall'uno e dall'altro. Il Carracci è freddo nel colore, per il predominio dei bianchi delle tonache monacali; è debole

ronea, non solo perchè l'atteggiamento e il movimento dei putti nel disegno è sostanzialmente diverso da quello dei putti del quadro, ma anche perchè un d'essi tiene nella destra una palma che non avrebbe significato in un quadro dedicato a un Santo non martire, qual'è S. Girolamo. Il disegno, come ben dice il Ferri, è originale e dello Zampieri: nei due putti, assai ben chiaroscurati, vi è tutta la freschezza, la gentilezza, la soavità del Domenichino nella vivace grazia dei movimenti, nella serena spensieratezza infantile delle espressioni.

nella modellazione — si notino le ginocchia del santo — debole nel chiaroscuro... rispetto allo Zampieri (1).

Il quadro dello Zampieri servì d'inspirazione anche ad artisti di prim'ordine. Nella Galleria Corsini a Roma, vi è un disegno di Salvator Rosa (n°. 124795: *Il genio di Salvator Rosa*) che richiama per la costruzione l'opera del Domenichino, poichè a destra son tre grandi figure — un vecchio che indica un libro, uno dietro lui, e a sinistra, cioè verso lo spettatore, una donna in ginocchio — mentre dalla parte opposta si vede un giovane seduto a terra, dietro il quale s'incurvano due figure, e, presso questo, verso il fondo, una donna in ginocchio cui egli dona un cuore.

Rubens tenne presente il quadro dello Zampieri, quando nel 1619, dipinse la *Comunione di S. Francesco,* ora al Museo di Antwerpen. La derivazione si afferma anche qui nella costruzione — a destra tre grandi figure che riempiono la metà del quadro, mentre l'altra metà è occupata dal santo, dietro il quale molte persone si accalcano — inoltre nelle grandiose proporzioni e nell'atteggiamento del sacerdote; nel motivo del chierico inginocchiato accanto a lui e in quello dell'altra figura dritta, benchè posta alla destra del sacerdote, mentre nel quadro del Domenichino ambo gli assistenti si trovano a sinistra; nel pigiarsi delle figure per vedere il santo, e nell'atteggiamento assai simile di alcune fra esse, rispetto ad alcune figure del Domenichino, così nel motivo degli angioletti scendenti dall'alto, nell'ambiente chiuso e illuminato da una finestra. Sostanzialmente diverso è, però, il tipo e l'atteggiamento del santo e altre differenze è possibile notare.

Il Tiepolo (2) vi s'inspirò benchè sommariamente per la sua *Comunione di S. Lucia* in SS. Apostoli a Venezia. Così Sebastiano Ricci (3), anch'egli con molta libertà, per la *Comunione di S. Lucia* nella Galleria Crespi di Milano.

Forse il Ribera per la *Pietà* della Certosa di S. Martino a Napoli (1637), ricordò, nell'atteggiare la Maddalena curva su Gesù, la donna che nella *Comunione di S. Girolamo* si piega a baciare la mano del Santo.

*
* *

Assai complesso si presenta lo svolgimento dell'arte del Domenichino in questo periodo iniziale. Nelle prime opere da lui eseguite — gli affreschi di Palazzo Farnese a Roma — si può osservare una certa azione de' due artisti che gli furono maestri, di Dionigi Calvaert, cioè — nella tecnica cangiantista, nella costruzione delle figure, sottili, dalle piccole teste — e di Ludovico Carracci — nella disposizione delle scene, specie nella distribuzione dei gruppi (si guardi di Ludovico la *Supplica della donna cananea* a Brera), nell'accuratezza del disegno e della struttura anatomica e, forse, anche nella composizione del paese. In seguito, solo qualche pallida traccia di tale influenza, appare. Lo Zampieri, a poco più di vent'anni, era corso a Roma, conoscendo i metodi de' due artisti che si disputavano il campo della pittura a Bologna. Ma nell'urbe si trovò di fronte a manifestazioni artistiche fulgidissime, che lo impressionarono vivamente. Due pittori, in ispecial modo, lo sedussero: Raffaello, per amor del quale il Domenichino — secondo una tradizione — si era trasferito a

(1) Un quadro del Domenichino di soggetto simile, ma diversamente inteso, è riprodotto dal LANDON, p. 86), cioè la *Comunione della Maddalena,* la quale si vede in ginocchio innanzi a tre angeli discesi sulle nubi, uno de' quali la comunica.

(2) VENTURI. — *La Galleria Crespi* (Milano, Hoepli, 1900), p. 187-188.

(3) VENTURI. — *La Galleria Crespi* (Milano, Hoepli, 1900), p. 187-188.

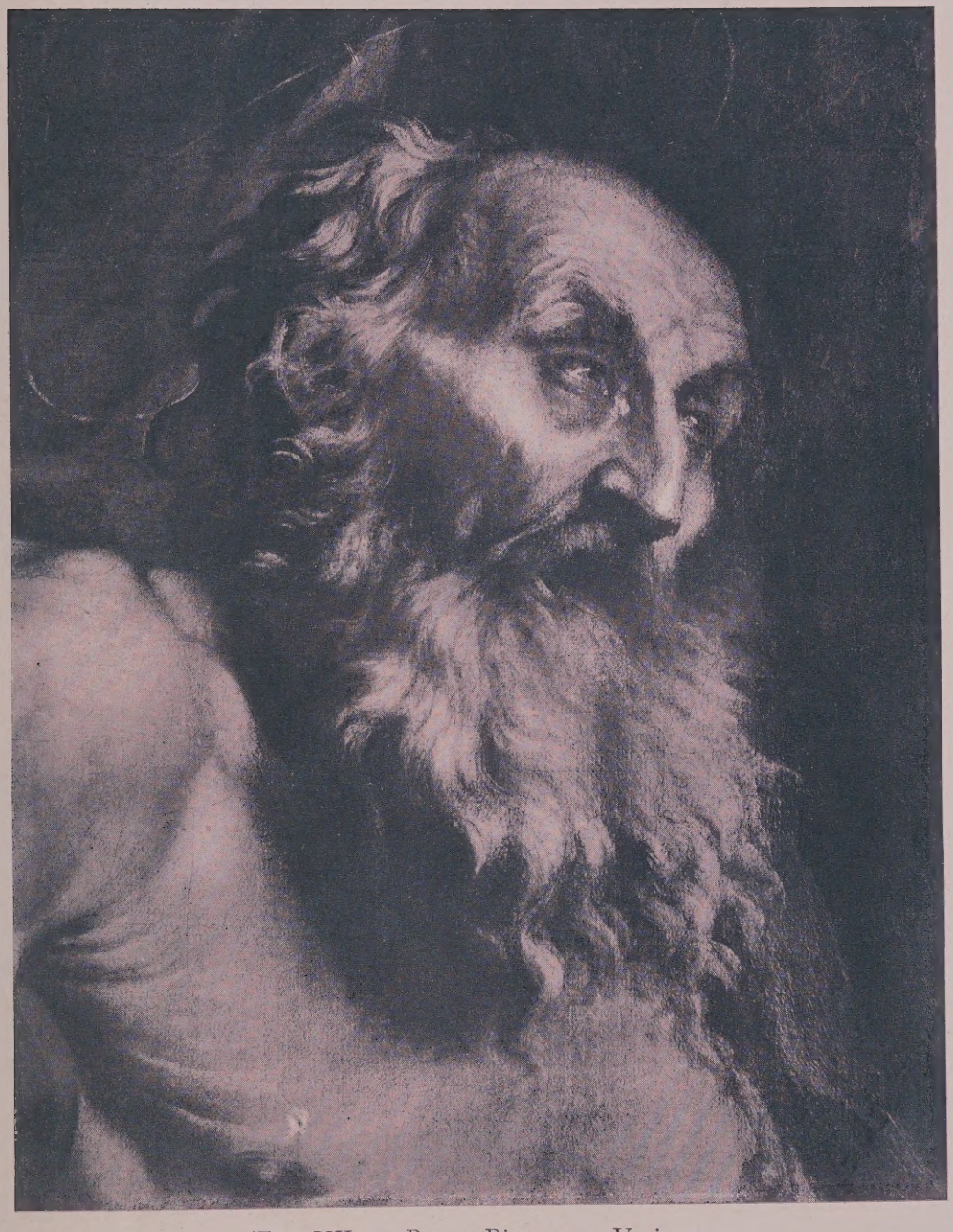
Roma, e Michelangelo da Caravaggio, la cui riforma richiamava l'attenzione di tutti. L'azione dell'Amerighi fu assai breve, poichè nei freschi di S. Onofrio (1604-5) non v'è più ricordo di essa; il legame spirituale con Raffaello, invece, fu continuo e se ne vedono chiari segni nelle maggiori opere di questo tempo, la *Liberazione di S. Pietro*, il *Martirio di S. Andrea*, gli affreschi di Grottaferrata, la *Comunione di S. Girolamo*. — Pertanto la sua attività nella Galleria Farnese lo tenne in diretta e continua comunione con Annibale e Agostino Carracci, sì che dalle lunette di S. Onofrio la loro influenza, specie quella di Annibale, appare più profonda e insistente di qualunque altra: ed egli copia parecchie opere da Annibale, da lui trae viva ispirazione per i suoi paesi e per gli affreschi di Grottaferrata e di Bassano; e da Agostino ricava l'idea informatrice della più grande creazione della sua giovinezza. Inoltre, come ogni allievo dei Carracci, egli aveva negli occhi e nell'anima le radiose visioni del Correggio e l'ammirazione senza limiti dei Carracci stessi, contribuì vivamente ad accrescere la conoscenza e lo studio del divino maestro. Il *Rapimento di S. Paolo*, la *Preghiera di S. Gregorio*, la *Vergine apparisce ai SS. Nilo e Bartolomeo* (Grottaferrata), attestano quanto questa azione sia stata penetrante e diffusa. Sulla fine del periodo il temperamento artistico del Domenichino subisce una modificazione profonda; esso accenna, cioè, una definita assimilazione della romanità, si amplia nella grandiosità dell'arte classica, e, mentre nei primi lavori l'amore per l'antico si esplicava soltanto nel popolare i fondi con inanimati edifici classici e col trattare, senza carattere, soggetti mitologici, negli affreschi di Grottaferrata e, specialmente nella *Comunione di S. Girolamo*, le figure assumono proporzioni eroiche, espressioni solenni, e tutto sembra animarsi in una vita più rigogliosa, più monumentale e semplice ad un tempo.

Si potrebbe dire che nessuna opera dello Zampieri, in questo periodo, vada esente da richiami nell'insieme e nei dettagli ad altri maestri; ma i caratteri più significativi della sua arte si profilano con evidenza, malgrado le incertezze e le deficienze giovanili, malgrado la visione di opere eccelse. In questa affermazione di personalità, sin dall'inizio, sta il suo principal pregio. Le costruzioni delle sue scene, anche di quelle abbondanti, son sempre chiare e unite: nelle prime opere presentano un che di scolastico negli aggruppamenti, assai netti e visibili, ma nelle ultime si riscontra notevole libertà e attitudine rilevante ad ottenere uno studiato effetto scenico. Il centro dell'azione è quasi sempre ad un estremo, con singolare predilezione. In quasi tutte, la linea d'insieme e quelle delle singole parti sono scarsamente animate. Le ricche composizioni dello scorcio del periodo, hanno uno spiccato carattere episodico, regolato da un gusto fine e multiforme nella sua spontaneità, sì che non viene a mancare significazione alla scena. Il Domenichino sente e rende con candore e fervore i soggetti sacri — cosa unica al suo tempo — ma le composizioni mitologiche sono assai simili a quelle cristiane, come spirito e come tipi. Fin dai primi lavori si afferma la ricerca e la simpatia a rendere l'intima vita delle figure. Queste son nobili sempre, e fra esse risaltano quelle de' vecchi, degli adolescenti, dei bimbi specialmente; mai s'incontra un tipo volgare o violento, così che mai si trova una scena triviale o intemperante. La finezza della sua osservazione offre un crescendo magnifico, tanto che negli ultimi lavori giovanili, si rivela di una intensità e varietà che ha ben pochi riscontri nell'arte italiana del Seicento. Il disegno è curato amorosamente; dapprima timido e debole, come il trattamento dell'anatomia e il modellato, poi costantemente, sensibilmente si affina, diventa morbido, franco, preciso, andando di pari passo con l'ampliarsi della conoscenza anatomica e con la maggior corporeità del modellato. Il colore ha scarsa importanza

come organismo nei quadri del Domenichino, spesso, anzi nuoce ad essi, come p. e. nel *Martirio di S. Andrea* e negli affreschi di Grottaferrata, per la sua tonalità biaccosa; qualche tinta, però, è piacente e la maggior vita che pervade la *Comunione di S. Girolamo* riesce a infondere un che di vigoroso al colore. Anche il chiaroscuro non si può dire elemento essenziale dell'arte del Domenichino, benchè presenti qualche vago effetto, quello ad esempio, di lumeggiare con una zona di luce e una di ombra, tagliate obliquamente, il volto e, a volte, parti di figure. I paesi nel fondo de' quadri sono scadenti, ma i piccoli, come soggetto a sè, son pittoreschi e lieti, pur non presentando cospicua importanza in un tempo in cui allo studio dei problemi del paesaggio si eran dedicati con slancio valorosi artisti — tra gli altri Ludovico Carracci e l'Albani.

In complesso notiamo di trovarci d'innanzi ad un artista di determinata personalità, animata da un ininterrotto e rapido progredire, frutto di una coscienza serena e scrupolosa, di uno studio ardente degli aspetti della realtà con i quali essa simpatizzava, di una ricerca intensa del perfezionamento tecnico, della assimilazione di molteplici e splendide espressioni d'arte. Perciò il Domenichino si afferma, fin dall'inizio della sua attività artistica, un maestro di rara importanza, che si eleva con mezzi nobili e personali e solidi, senza ricorrere alla spavalda furia, alla ostentazione, ai lenocinî che caratterizzano così notevole parte dell'arte del suo tempo.

FIG. 21. — Bologna, Pinacoteca: *Madonna del Rosario* (particolare).
(Fot. Alinari).



Tav. VII. — Roma, Pinacoteca Vaticana:
Particolare della **Comunione di S. Girolamo.**

Fig. 22. — Roma, Palazzo Costaguti: *Soffitto* (particolare).
(Fot. Moscioni).

SECONDO PERIODO.

(1615-1630).

apoli, Museo Nazionale: *Angelo Custode* (1615).

Sopra un rondo di paese lievemente mosso (tav. VIII) si rileva un grande angelo che copre con lo scudo, difendendolo dal diavolo, un bimbo pregante a mani giunte, con lo sguardo rivolto al cielo, indicatogli da un gesto un po' teatrale del messaggero divino. Alla destra di questo è un' ara — che richiama l'*Assunzione della Vergine* della Galleria Doria, attribuita ad Annibale Carracci: nella base di essa, presso cui sono alcuni frammenti architettonici, si legge l'iscrizione: DOM. ZAMPERIVS | BONON. F. A. MDCXV (1). È notevole la costruzione per la semplicità e l'abilità con cui è riempito lo spazio dalle figure disposte animatamente in diverse elevazioni. Le figure sono ben caratterizzate: l'angelo è nobile di tipo e di atteggiamento, pieno di freschezza giovanile, dalle carni di una bianchezza eburnea, coperte di vesti a pieghe curve svolazzanti; il bambino composto, soffuso di soave grazia, fervido nella preghiera, come appare dal delicato gesto delle mani e dallo sguardo profondo, con le carni di tinta rossiccio

(1) Questa e la *Comunione di S. Girolamo* sono le sole opere firmate e datate del Domenichino, che noi conosciamo. È lecito pensare che il maestro, sicuro e contento di sè, abbia voluto lasciarvi il suo nome, ma poi, acquistata maggior coscienza del suo valore e sdegnoso di ostentazioni, non abbia creduto segnare opere altissime come la *Caccia di Diana*, gli affreschi di S. Andrea della Valle, *la Pala* di Brera, ecc. ecc.

chiara naturale. Ambo risaltano, per l'ombra che si addensa nel cavo dello scudo, in un bel movimento di chiaroscuro. Anche il diavolo, segnato in piacente e ardito scorcio — che nella terza lunetta di Sant' Onofrio manca di ogni accento di carattere — qui ha qualcosa di laido e di singolare nelle carni color rame, modellate con grande finezza, animate da un vivace gioco di chiaroscuro; nel viso increspato di rughe, dai capelli nerissimi scompigliati, dagli occhi rilevati con luci fiammee, dalla bocca digrignante, dalle labbra violacee. Lieto e simpatico è l'organismo coloristico; gaie sono le tinte vivacemente lumeggiate. Il paese è del solito taglio, animato, fresco, lieto, con qualche casa, alberi ingialliti, ed è chiuso da basse colline azzurre all'orizzonte perlaceo sotto il cielo azzurrino corso in alto da nuvole lievi (1).

Al Museo Nazionale di Napoli si attribuiscono due altri quadri al Domenichino, ma senza fondamento (2). L'uno rappresenta la *Fuga in Egitto* ed è un debolissimo lavoro di scuola, di composizione slegata, con figure costruite da mano incerta, dal nudo male accusato, dal contorno spezzato e rigido. Le figure son prive di espressione nei movimenti impacciati e scorretti, han vesti cartacee appiccicate ai corpi e mosse in pieghe parallele, son rilevate da un chiaroscuro crudo, risaltano sopra uno sfondo morto. L'altro, raffigurante *S. Giovanni*, è anch'esso assai debole, privo d'espressione, dal modellato floscio, dal panneggiare farraginoso.

Napoli. — Pinacoteca della chiesa dei Girolomini: *S. Andrea* (1615 c.).

Due quadri sono ascritti al Domenichino nella Pinacoteca dei Girolomini (3). Uno, rappresentante *S. Andrea* a mezzo busto, si può ritenere coevo all'*Angelo Custode*. L'atteggiamento di scorcio è naturale, nobile e rilevato, il volto rivela un rapimento profondo, specie negli occhi languenti, nella vivente bocca semiaperta; caratteristica è la costruzione della testa; il segno è corretto, il piegare franco, e notevole è anche il colore e il chiaroscuro. L'altro figura *S. Pietro* a mezzo busto. Il colorito, aureo nelle carni e nel manto giallo, argentino nella barba e nei capelli, è fine; raccolta e nobile è l'espressione, benchè non molto profonda. Ma il modellato è fiacco, il segno timido e deficiente, tutta la parte sinistra del busto si perde nel fondo; la mano è poveramente segnata e non ha rilievo; il contorno della testa è stentato come la costruzione del volto, il piegare è povero. Non è di mano del Domenichino, ma di un suo imitatore.

Roma, Palazzo Costaguti: *Affresco* (1615 c.).

Il Bellori nota, dopo la *Comunione di S. Girolamo*, un affresco nel Palazzo Costaguti, che il Malvasia dice dato al Domenichino per opera dell'Albani. L'affresco orna il soffitto di una grande camera. Tutt'in giro (fig. 22, 23, 43) si svolge una

(1) Il Bellori descrive quest'opera come esistente in S. Francesco di Palermo; fino al 1798 fu alla Galleria di Capodimonte; Re Ferdinando la fece trasportare a Palermo, donde tornò a Napoli nel 1815.

(2) C. T. Dalbono: *Nuova Guida di Napoli* (Morano, Napoli 1876), p. 463, registra un *San Pietro pentito* che non c'è. A p. 482 dice che la parte superiore del quadro, rappresentante l'*Angelo Custode*, trovasi a Firenze.

(3) Celano: *Notitie del bello....* (Napoli, Raillard 1692) Giornata II, p. 101, nota tre quadri; ma non ve ne sono e non v'è memoria che di due. Nella Giornata VI, 32, registra in S. Martino due quadri del Domenichino che non esistono. Anche Gius. Sigismondo: *Descriz... di Napoli* (Napoli, Terres, 1788) I, 190, nota tre teste di santi ai Girolomini.

trabeazione incompleta poggiante su colonne doriche di marmo rosso, la quale, verso gli angoli della sala, si eleva formando un piccolo ambiente scoperto, e, per conseguenza, nel mezzo dei lati, uno spazio che viene occupato da figure. Nel centro della volta, sur un fondo aureo, è *Apollo* che guida il carro del Sole, tirato da quattro cavalli assai scadenti di segno; nello spazio di fronte alle finestre è la *Verità*, che tende le braccia al *Sole*, mentre vien scoperta dal *Tempo*, che ha un serpente ritorto come simbolo del suo perenne rivolgimento; negli altri tre spazi sono vivaci e graziosi puttini con attributi, ai quali il Bellori vorrebbe dare — non sappiamo con quanto fondamento — un significato: due recano sulla clava erculea la pelle del leone, indicando con ciò che la Verità deve esser difesa con eroica fortezza; uno,

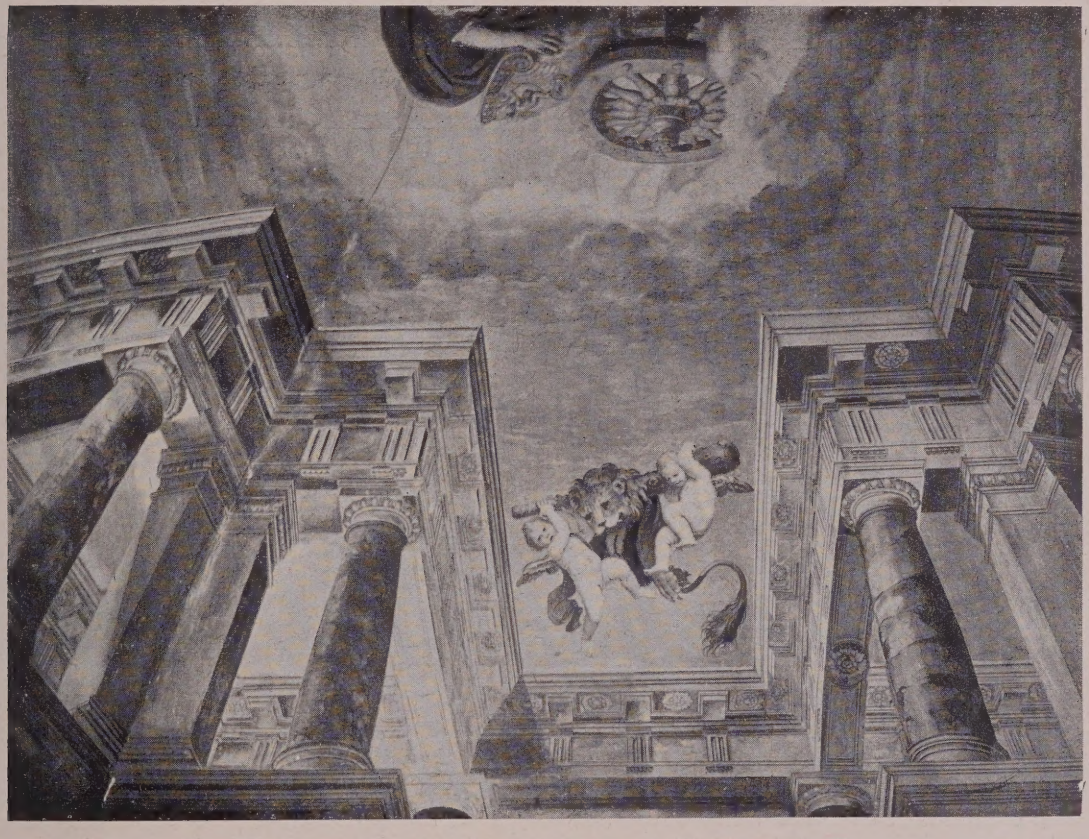


Fig. 23. — Roma, Palazzo Costaguti: *Soffitto* (particolare).
(Fot. Moscioni).

seguito da un cane, ha il pomo d'oro e il bastone di Paride, come a dire che la Verità è la cosa più bella e solo ad essa si deve il pomo; due hanno plettro e lira, dice il Bellori, mentre recano arco e violino, ad affermare che l'armonia più soave a udirsi è quella della Verità. La composizione è di effetto, per il movimento delle linee architettoniche che, col forte distacco, fan sfondare i gruppi nettamente divisi; ma è comune nel 600 e richiama specialmente quella imaginata da Pellegrino Tibaldi in una sala del Palazzo Poggi a Bologna. Apollo, per il tipo, lo sviluppo del corpo e in parte per l'atteggiamento — si noti la posizione delle gambe — è derivato nettamente dal Bacco nel *Trionfo di Bacco e Arianna*, quadro del centro della volta nella Galleria Farnese (fig. 24), dovuto ad Annibale. Anche il carro sul quale Apollo è seduto, è una derivazione, con lievi varianti, dal carro di Bacco. Il *Tempo* ha lo stesso tipo del S. Andrea nell'affresco di S. Gregorio al Celio

e, per la struttura del corpo e il trattamento sobrio e profondo dell'anatomia, richiama insistentemente, chiaramente la prima figura a sinistra nella *Lotta fra Perseo e Fineo* alla Galleria Farnese. La Verità presenta lo stesso tipo di Andromeda nella *Liberazione di Andromeda*, affresco adornante la stessa sala del Palazzo Farnese.

Circa i medesimi tempi — scrive il Bellori — dipingendo l'Albani nel Palazzo del marchese Asdrubale Mattei, vi chiamò il Lanfranco e il Domenichino, il quale l'aiutò negli ornamenti e dipinse la volta di un camerino con la storia di Giacobbe rivolto a Rachele che guarda il gregge bevente (1). Non abbiamo veduta quest'opera.

Bologna. — Pinacoteca: *S. Pietro Martire* (1616 c.).

Seguita il Bellori, che, avendo lo Zampieri dipinto il ritratto di Paolo Spada, tesoriere di Romagna, il marchese Giacomo Filippo suo figliuolo gli diede a fare il quadro di *S. Pietro martire*, per le sorelle sue, monache di San Domenico di Brisighella.

Fig. 24. — Roma, Palazzo Farnese: particolare del *Trionfo di Bacco*. (Ann. Carracci). *(Fot. Alinari).*

Il quadro (fig. 25) si trova ora nella Pinacoteca di Bologna (2). Un uomo robusto, dall'aspetto volgare, ha levata la spada per colpire il santo caduto a terra, il quale tenta, come può, di difendersi, mentre un suo compagno spaventato fugge e dall'alto scende un gruppo di angioletti, il primo dei quali tiene una corona e una palma. La costruzione è sobria, realistica e drammatica — benchè alquanto teatrale sia il monaco che fugge con la tonaca svolazzante a mo' di sfondo della figura — e il movimento di essa è accresciuto dalle vivaci linee delle figure e dal panneggiare.

Come sempre, il Domenichino sfugge la rappresentazione del dramma nel suo punto culminante, e si limita ad esprimerne i preparativi, o al più, il momento immediatamente anteriore a quello dell'azione cruenta. Ma ciò che è notevole qui è la lotta profondamente umana che il santo ingaggia per aver salva la vita.

(1) Il Titi: *Descrizione ecc.* p. 89, nota nella volta di una camera *Isacco che benedice Giacobbe* e un'altra camera tutta dipinta dal Domenichino, con nella vôlta Giacobbe e Rachele.

(2) Achille Lega: *Scritti vari*, Faenza, Montanari, 1897, p. 281-303, tracciò la storia del quadro. Egli scrive che questo fu commesso da Paolo Spada, e che il figlio Virgilio lo volle sull'altar maggiore di S. Francesca Romana a Brisighella: nel 1901 fu venduto all'incanto per dieci scudi, ma chi lo acquistò, incolpato di aver fatto dare ad arte sì vile prezzo, ebbe molestie. Trasportato in Francia, ritornò dopo la restaurazione e fu dato a Bologna per cambio.

Vi è solidità e sobrietà nella modellazione, sicurezza negli scorci varî e arditi, facilità di segno, panneggiare leggero e morbido. L'assassino nerboruto, volgare, dai capelli e dalla barba incolta, ha carattere. Il paese è poco animato, ma ad esso conferiscono grandiosità alcuni alti alberi tagliati dalla cornice, staccanti solidi sul cielo, con numerosi rami a foglie allungate, che danno risalto alle figure e generano giochi vivaci di chiaroscuro.

I puttini richiamano quelli della *Danza degli amori* dell'Albani (Brera) per il tipo, ma sono più vispi e intelligenti: si confronti quello con palma e corona a quello sdraiato sull'albero a sinistra nella *Danza*; i due che seguono con i primi due a destra nella *Danza*.

Questo quadro è tolto quasi di peso da uno di Tiziano — già in S. Giovanni e Paolo di Venezia, — il quale andò perduto, insieme a molte altre opere, nell'incendio del 17 agosto 1867 che distrusse la cappella del Rosario, ove erano depositati varî quadri della chiesa, essendo questa in restauro. A S. Giovanni e Paolo vi è, però, una copia, che fa vedere come, non solo per la composizione ma anche per il colore, il Domenichino s'inspirasse a Tiziano. Per affermare che la composizione è tolta da Tiziano può bastare anche una stampa dell'opera del Cadorino, p. e. quella conservata nella Pinacoteca di Bologna è dovuta a Domenico Beccafumi (1).

Fig. 25. — Bologna, Pinacoteca: *S. Pietro martire.* *(Fot. Alinari).*

Il Domenichino cambia di posto le figure e varia gli atteggiamenti, specie degli angeli, che sono tre invece di due. Inoltre Tiziano segna in primo piano un pendio di collina piantato d'alberi giganteschi che dà l'illusione d'accidentalità a tutto il paese, il quale viene ad essere, quindi, eminentemente pittoresco, mentre nel Domenichino si vede una spianata cui dà grandiosità soltanto la rigogliosa vegetazione. Tuttavia non si ha in Tiziano, come era da aspettarsi, una linea di composizione più animata; anzi, lo Zampieri, diminuendo la distanza tra l'assassino e il santo che fugge, ottiene maggiore unità. Svariati sono, però, in Tiziano gli atteggiamenti delle figure, mentre nel Domenichino le linee di contorno dell'assassino e del monaco fuggente si corrispondono quasi. Il soffio drammatico è più vivo in Tiziano; più graziosi sono gli angeli nel Domenichino, circonfusi di un chiarore diafano entro cui morbidamente si rilevano (2).

(1) Stampe. Inventario n. 530.

(2) Il quadro di Tiziano inspirò anche il Caravaggio (*Martirio di S. Matteo*, in S. Luigi de' Francesi a Roma) e il Rosa (*S. Paolo Eremita* a Brera).

Roma, S. Luigi de' Francesi: *Vita di S. Cecilia* (1616-17).

Anche a questo tempo si può ascrivere un'opera più vasta: la decorazione di una cappella in S. Luigi de' Francesi. Il Passeri infatti scrive che, eseguita la *Comunione di S. Girolamo*, il Domenichino sospirò qualche anno prima di avere il lavoro di S. Luigi de' Francesi e il Bellori nota questo poco dopo la *Comunione* e dal contesto (1), inoltre, appare ch'egli lo ritiene quasi contemporaneo al soffitto di S. Maria in Trastevere, che è datato 1617 (2). Sulla parete a sinistra è figurata la *Morte di S. Cecilia*, su quella a destra *S. Cecilia distribuisce le elemosine;* nella volta, a sinistra *S. Cecilia innanzi al giudice*, a destra l'*Incoronazione di Cecilia e di Valeriano*, nel centro l'*Ascensione di Cecilia.*

Morte di S. Cecilia. — È abbastanza rovinato. Sul davanti di un'aula, di architettura insignificante, adorna di nicchie con statue, si vede, quasi all'estremo sinistro, la santa ferita alla gola, abbandonata a terra, con la testa arrovesciata indietro, gli occhi languenti, la mano sinistra al petto. Per la scena sono sparse molte figure fra cui papa Urbano I (?). Dall'alto scende un angelo con corona e palma.

La composizione è piuttosto abbondante — benchè il numero delle figure non sia sproporzionato all'ambiente — unita, poichè Cecilia è il centro della direzione del movimento e dello sguardo delle figure, e gli altri personaggi che guardano il papa, son da lui collegati al gruppo principale. I gruppi sono costruiti con naturalezza, ma, come sempre, presentano contorni poco animati, pur essendo disposti in una linea d'insieme mossa, sia per il suo rientrare da sinistra a destra e per lo sporgere verso questo estremo, sia per la varia elevazione che presentano le figure. Queste si rilevano sul fondo, la cui prospettiva, se è lecito giudicare dallo stato dell'affresco, non è impeccabile. Come forza di espressione e di carattere sono notevoli specialmente la figura delicata, candida, composta di Cecilia, in cui l'occhio convulso, la bocca aperta, l'abbandono del corpo, la sinistra al petto esprimono lo sfinimento e insieme il rapimento profondo in Dio; l'ingenua bimba accanto a lei in ginocchio; il bimbo spaventato; il papa tutto chiuso nel manto, alto, dominante sulla folla agitata per il portamento e il gesto semplicemente nobile. L'organismo coloristico nulla aggiunge, benchè non sia slavato; qualche tono, anzi, è vivace e fresco — p. e. il rosso della veste della donna che vien prima a sinistra, il giallo della veste della bimba in ginocchio, il bianco argenteo della veste di Cecilia, il verde della tunica del vecchio che indica la santa. Del chiaroscuro non è quasi più possibile parlare: in qualche parte conservata appar tagliente, p. e. nel collo e nel manto della prima figura di donna a sinistra; il disegno è facile, la modellazione è sobria. Le stoffe son leggere e morbide, rapidamente mosse a molteplici e lunghe pieghe. La donna che apre le braccia è il tipo che adotterà il Sassoferrato; il papa ricorda il vescovo del *Battesimo di S. Girolamo* a S. Onofrio; il vecchio che

(1) Pag. 314-315.

(2) D'Armailhacq, *(L'église nation. de Saint-Louis des Français à Rome*, Roma, Cuggiani 1894, p. 108-120), afferma che la cappella di S. Cecilia fu decorata per la generosità del prelato Pietro Polet, dal quale furono affidati nel 1614 i freschi al Domenichino. Volendo conciliare questa con le notizie degli storici si può ammettere che nel 1614 si sia dato al D. l'incarico, ma che egli abbia cominciato solo più tardi. Comunque è cosa di un paio d'anni circa di differenza. Il D'A. nota i principali danni e restauri subiti dagli affreschi. Quanto a sostenere che il D. s'inspirò agli *Atti del Martirio di S. Cecilia (*Bosio Ant. - *Hist. Passion. B. Caeciliae*, Roma, 1600) si può credere che il D. abbia letta la vita della Santa, perchè qualche raffronto si potrebbe trovare fra il testo e l'*Incoronazione* e il *Giudizio*, ma in tal caso non ne avrebbe tratto gran pro.

indica la santa richiama un vecchio del citato affresco di S. Onofrio, e il giovinetto si può avvicinare al S. Girolamo. Questo è l'affresco migliore. Per esso vi son due studi agli Uffizi, fini e gentili: l'uno (n. 799) rappresentante una *Bimba genuflessa* (fig. 26), l'altro (n. 800) figurante *S. Cecilia morente* e un angelo che scende con corona e palma, mentre una donna si curva ansiosa a guardare la santa (fig. 27).

S. Cecilia distribuisce le elemosine. — Il fondo è occupato da una fabbrica che va abbassandosi da destra a sinistra, ove si scorge nel lontano, tra masse di verde prive di vita, un gruppo di edifici. Sopra una loggia a destra appaiono S. Cecilia, una giovine donna e due uomini che recano un forziere. I postulanti son numerosi e si addensano sotto la loggia, tendendo in alto le braccia: i bimbi si arrampicano sulle spalle dei grandi; un vecchio stecchito è portato da un giovane. Sul davanti in primo piano e, ai lati anche nei piani interni, son persone che han già ricevuta la carità. La composizione ha forma arcuata, con il punto più alto sotto la loggia, ove il movimento delle mani degli imploranti collega la folla alla santa. Essa è abbondante e tuttavia chiara e ben costruita, con gruppi abilmente disposti, variamente azionati, ma in modo da riferirsi sempre all'elemosina, con episodi varî e gustosi che evitano la monotonia. Colpiscono principalmente il gruppo a destra dei due bambini che si contendono, lamentandosi, un pezzo di stoffa, mentre la madre di essi, che reca un altro bimbo in collo, alza la mano a colpire la figlia che sta per aver ragione del fratellino più piccolo, caduto a terra. Così a destra quello di un bimbo un po' faunesco, che con aria seria, suscitando la gelosia di un coetaneo, si prova una specie di cuffia. Le migliori figure son quelle dei putti, freschi, candidi, soavi, solidamente modellati: si notino i due fanciulletti, uno dei quali fa sgabello all'altro, ambo dal caratteristico corpo duretto e angoloso. Scadente è la santa dal volto cereo, dagli scarsi capelli lisciati, dal corpo magrissimo perduto nelle lunghe e numerose pieghe della veste mal drappeggiata. Le altre son notevoli per rilievo, naturalezza ed espressività. Il chiaroscuro, dalle ombre piuttosto intense, è tagliente, col solito effetto grazioso sul volto di un vecchio sotto la loggia.

Fig. 26. — Firenze, Uffizi: *Bimba pregante.* *(Fot. Philpot e Jackson).*

Questo affresco ricorda la *Distribuzione delle elemosine fatta da S. Rocco*, quadro di Annibale Carracci, ora nella Galleria di Dresda (1). Non è una copia quella del Domenichino, ma la derivazione è innegabile. In entrambe il protagonista si trova a destra, sollevato sulla folla che si accalca presso di lui, mentre per tutto il quadro si spargono i beneficati: nel fondo è un edificio. Vi son differenze ne' dettagli, ma motivi simili non mancano neppure: atteggiamento della santa, mani levate sotto

(1) Su questa opera si veda l'*Archivio storico dell'arte*, 1892, p. 135.

di lei, vecchio di fronte col viso rivolto in alto, frequenza dei bambini. Oltre la consueta differenza nel magistero tecnico, è da notare, in questo caso, che Annibale ha un fondo monumentale e non addossato alle figure e che il paese s'intravede attraverso tre archi di sostegno ad una loggia — motivo, questo, che il Domenichino riprenderà con qualche trasformazione nel *Martirio di S. Agnese*, ora alla Pinacoteca di Bologna. Il Domenichino, però, è più gustoso e vivace negli episodi.

S. Cecilia innanzi al giudice. — A destra, sopra uno zoccolo ornato di finti bassorilievi, è un piccolo seggio su cui siede il prefetto Almachio, che ha accanto un vecchio. Innanzi a lui è la santa, la quale ha presso una fanciulla; dietro questa è un tripode per sacrifici e due vittimari, uno che trascina un toro, l'altro un agnello. Nel fondo, verso il centro, è una statua di Giove. Si nota il solito pregio di semplicità, di chiarezza, di varietà nella composizione; vivacità naturale ed espressione nelle figure, specie nel giudice che si piega innanzi animatamente a indicar l'idolo alla fanciulla. Realistici sono i vittimari, segnatamente quello che conduce il toro, per il trattamento dell'adipe. La santa, coperta di vesti dai colori un po' cangianti, appare piuttosto leziosa; scadenti sono gli animali.

Fig. 27. — Firenze, Uffizi: *S. Cecilia morente.*

Questo affresco richiama, per la distribuzione dei gruppi e, quindi, per lo schema costruttivo, il *Sacrificio d'Ifigenia*, dipinto dallo Zampieri stesso a Bassano e, come questo, anzi più di questo, deve esser ricavato nelle sue linee generali da un bassorilievo classico. Oltre a tale sicuro richiamo generico all'arte classica, si possono osservare svariati elementi tolti in prestito all'antichità: Giove derivato da un tipo comune, meno nel brutto motivo dell'aquila uscente di tra le gambe; il giudice sulla tribuna, il tripode, il *camillus*, cioè il giovinetto con la cassetta per gl'incensi. Uno dei vittimari richiama quello del *Sacrificio di Lystra* di Raffaello (Arazzo in Vaticano).

I bassorilievi che ornano lo zoccolo, su cui poggia il seggio del giudice, non sono classici ma allegorici. In uno si vede una figura ammantata, seduta sulle nubi, con un'aquila ai piedi; ad essa si presenta una donna che regge una bilancia e, dietro questa, è una giovane donna ignuda accompagnata da una figura non ben chiara. Potrebbe essere la rappresentazione di un *Giudizio d'anima*. Il significato dell'altro non è facile. Ai lati son due figure (una per parte), nel mezzo una figura ignuda giacente, che vien toccata da un'altra anch'essa ignuda. Di classico non v'è che qualche raro partito di pieghe in questi finti bassorilievi.

Incoronazione di Cecilia e di Valeriano. — Un angelo alquanto leziosetto, dalle vesti con toni cangianti, è sul punto di incoronare S. Cecilia e S. Valeriano, in ginocchio, l'una di fronte all'altro, ai suoi lati — due figure espressive, fervide,

Tav. VIII. — Napoli, Museo Nazionale: **Angelo Custode.**

(Fot. Brogi).

candide squisitamente. Nella chiesa di S. Cecilia in Trastevere vi è una composizione analoga — direttamente inspirata da questa — falsamente attribuita al Domenichino, come una lunetta — ora nell'attiguo monastero — rappresentante *S. Cecilia morta.*

Ascensione di S. Cecilia. — La santa, fervida e nobile, ascende scortata da vivaci e graziosi angeli che reggono i simboli del martirio e dell'esaltazione di lei — organo, spada, corona, palma — quasi sospinta da una fanciulla che piega ad arco il manto — motivo, questo, ricavato dal *Giudizio di Paride,* composizione di Raffaello incisa da Marcantonio Raimondi, o da un sarcofago di Villa Medici, rappresentante l'istesso soggetto, dal quale Raffaello trasse inspirazione (1). L'angelo che tiene l'organo è scadente nel disegno delle braccia. È una scena calma, senza il delirio e l'impeto dell'*Assunzione.*

Pietroburgo, Galleria dell'Eremitaggio: *Ascensione della Maddalena* (1616 c.).

La santa (fig. 28), di forme grandiose, rivolta quasi di fronte, trascorre rapida lo spazio, come appare dallo svolazzare delle vesti e dei capelli, con gli occhi rivolti in alto, le braccia aperte. Un angeletto la sostiene sotto l'ascella sinistra, due sotto le ginocchia, mentre un altro mostra all'Eterno il cilicio e il vaso d'unguento e un compagno tiene nella destra l'aspra tunica di lei che indica allo spettatore con la sinistra. Tre testine alate sono in alto a dritta, una in basso a manca. A destra appare anche una rupe declinante a balze, animata di alberi e da due uccelli bianchi, simili a quelli che si vedono nei paesi di Annibale Carracci.

Fig. 28. — Pietroburgo, Galleria dell'Eremitaggio: *Ascensione della Maddalena.* *(Fot. Hanfstaengl).*

Le proporzioni monumentali della Santa, la stretta affinità dei tipi con quelli della *Comunione di S. Girolamo,* fanno attribuire quest'opera ad un'epoca non di molto posteriore a quella del quadro vaticano. È notevole per il movimento, per il brio degli angeli che sostengono la Santa, per la delicata espressione dell'angelo che tiene il vaso dell'unguento, per la visione dello spazio. La Santa ha forme troppo ampie, i partiti di pieghe delle sue vesti sono monotoni nella loro insistenza e franchezza; scolastico è il gesto dell'angelo che indica la Santa allo spettatore — motivo non raro nel Domenichino.

Firenze, Galleria degli Uffizi: *Autoritratto* (1617 c.) (2).

Verso questo tempo si potrebbe porre l'autoritratto del Domenichino agli Uffizi, (tav. I), nel quale egli appare come un uomo sui trentacinque anni. È vestito di nero

(1) Loevy: *Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi,* in *Arch. stor. dell'arte,* 1896, p. 241-251.

(2) Il Landon, oltre il ritratto degli Uffizi, dice che ne esiste un altro in età più avanzata, del quale non si ha notizia.

ed ha un piccolo libro socchiuso nella destra: il volto è improntato a mitezza e gentilezza nello sguardo melanconicamente intento, nella bocca tranquilla, come l'atteggiamento naturale e composto. È condotto con grande semplicità, ma non è delle migliori cose dell'artista.

Agli Uffizi viene ascritto allo Zampieri un piccolo ritratto in miniatura, rappresentante un religioso, di fattura mediocre ma nobile nell'espressione.

Roma, S. Maria in Trastevere: *Soffitto* (1617).

Opera datata 1617 è il soffitto della chiesa di S. Maria in Trastevere, fatto in occasione del restauro della chiesa, voluto dal cardinale Pietro Aldobrandini (1). Il soffitto rettangolare (copertina) coprente l'ampia navata maggiore è tutto ad ornamenti dorati su fondo or roseo, or verde, ora azzurro. La linea centrale è costituita da tre ottagoni intramezzati da due stelloni: nell'ottagono di mezzo è dipinta l'*Assunzione della Vergine*, nei due estremi è contenuto uno stemma coronato da cappello cardinalizio e diviso in due parti, ciascuna adorna di tre stelle — lo stemma, cioè, degli Aldobrandini. Bizzarre forme geometriche si svolgono con simmetria dalle fondamentali, costituendo mezze stelle, per lo più, e producendo un movimento di linee nell'insieme tormentoso, monotono, grave. Tale effetto viene intensificato dalla mancanza di leggerezza, di varietà e di misura nei motivi ornamentali. Agli estremi del soffitto son due targhe dorate. In quella presso la porta, che è la sola importante per noi, si legge:

Fig. 29. — Roma, S. Maria in Trastevere: *Assunzione della Vergine.* (*Fot. Brogi*).

DEI · MATRI · VIRGINIQ · MARIAE
IN · CAELVM · ASSVMPTAE
PETRVS · CARD · ALDOBRANDINVS
S · R · E · CAMER · DD · ANNO · MDCXVII.

Assunzione della Vergine (olio). — Maria ascende (fig. 29) con le braccia aperte, la testa piegata indietro, lo sguardo rapito in alto, tutta pervasa di un gaudio ineffabile. La zona media dell'ottagono è occupata dall' azzurro pesante del cielo, che, nella parte superiore, dietro il busto della Vergine, si trasforma bruscamente in arancione alquanto luminoso ma monotono. Sotto Maria, su nubi rotondeggianti, lumeggiate vivamente agli orli ma nel corpo indurite da ombre sorde, son gettati

(1) Per questo cardinale il Domenichino (Bellori) dipinse un *Crocifisso* da collocarsi nel Duomo di Ravenna. Di esso non abbiamo notizie. Il Ricci nella *Guida di Ravenna* (Bologna, Zanichelli, 1897), non vi accenna.

con certo stento alcuni angioletti, modellati come la Vergine, da un chiaroscuro tagliente e carbonoso nelle ombre. Il Domenichino si è preoccupato dell'altezza del soffitto e ha cercato di render forti chiaroscuro e colore, pensando che ad essi principalmente doveva essere affidato l'effetto del dipinto, almeno a prima vista, e segnatamente il rilievo di esso; ma non ha saputo, lavorando nello studio, calcolar giusto e ha reso l'uno e l'altro non solo privi di significazione ma aspri e spiacenti — benchè vi sia qualche effetto simpatico di chiaroscuro e qualche tono sia discreto, come quello delle vesti di Maria e spesso quello delle carni. Nell'insieme e nei motivi degli angeli si sente il Correggio (fig. 30). Il Tietze (1) dice derivata quest'opera da una di analogo soggetto dipinta da Annibale Carracci (S. Maria del Popolo a Roma). Fra esse noi osserviamo soltanto una lontana affinità (2).

Il Passeri scrive che la cappella a destra della tribuna in S. Maria in Trastevere doveva esser dipinta dal Domenichino, il quale « con suo disegno ne avea fatto fare gli stucchi e tutto l'ordine dei compartimenti, ma l'occasione del lavoro di Napoli (1630) lo distolse ». Lo stesso press'a poco dice il Bellori. L'ornamentazione di questa cappella non ha nulla di singolare. Di affreschi non resta che un puttino, del quale si vedono appena i contorni.

Fig. 30. — Parma, Duomo: *Particolare della cupola* (Correggio).

(Fot. Anderson).

Roma, Galleria Borghese: *Caccia di Diana* (1617-20 c.).

Quest'opera (tav. IX) si può attribuire all'incirca al 1617-20 per il grado di maturità della tecnica e perchè citata dal Mancini (3), il quale accenna ad una *Sibilla* e ad *altri quadri* per i Borghese, mentre le opere più tarde del Domenichino che nota sono quella di S. Luigi de' Francesi e di S. Maria in Trastevere. Il dipinto fu appunto eseguito per il cardinale Scipione Borghese. È una composizione bellissima fra le belle del Domenichino, per animazione lievemente teatrale, senso di decoro classico, unità e varietà; tutta penetrata di gaiezza signorile, senza che alcun accenno sensuale turbi la candida gioia delle candidissime fanciulle, poco varie di tipo e richiamanti vagamente nella loro aspirazione alla grazia il Correggio. Vivaci e naturali sono gli aggruppamenti; vari, semplici e animati gli atteggiamenti e le espressioni; graziosi i motivi, tra i quali si fan notare quello della fanciulla immersa nell'acqua che guarda all'osservatore con la serenità un po' maravigliata e intenta della adolescenza (richiama per il tipo la giovinetta che piega il manto ad arco nell'*Assunzione di S. Cecilia* a S. Luigi de' Francesi e come motivo la donzella immersa nel laghetto con la schiena all' osservatore nell' affresco *Diana sorpresa da Atteone* a Bassano); quello della fanciulla che trattiene il cane, il quale si vuol slanciare sull'uccello che cade trafitto e, più di ogni altro, forse, quello dei due uomini, le cui

(1) Pag. 155.

(2) Il Landon riproduce a pag. 110 l'*Assunzione* di S. Maria in Trastevere; a pag. 39 ne dà un'altra, che ritiene erroneamente quella di S. Maria in Trastevere. Opera analoga è un *Eterno in gloria* data dal Landon a pag. 136.

(3) *Op. cit.*

teste, bellissime di chiaroscuro, spuntano a destra di tra le foglie, uno de' quali guarda come maravigliato alla gazzarra delle ninfe e l'altro fissa con sguardo quieto e sereno l'osservatore. Questo motivo è evidentemente inspirato da uno già notato di Annibale Carracci (*Diana e Endimione*, Galleria Farnese). Il paese, aperto, spazioso ed arioso, è lieto nel fresco corso d'acqua scorrente sul davanti, solenne nella boscaglia su cui staccano le ninfe, ma monotono a destra nel lontano per taglio e tonalità, forse perchè non terminato (1). Finissimo è eccezionalmente il senso della vita animale.

I contorni delle figure son segnati leggermente, finemente, con linee calme, piuttosto continue, senza pentimenti. La modellazione è risolta con disinvoltura ed è di straordinaria sobrietà — virtù, questa, che si dimostra nel trattamento di tutte le parti: p. e. nelle acconciature delle chiome, graziosamente vivaci. Così il Domenichino infonde una grande armonia all'insieme e rivela l'attitudine squisita del suo senso naturalistico a cogliere il vero nella rapidità di sintesi in cui realmente lo percepiamo. Tutto, pertanto, è reso con grande spontaneità e semplicità, ma anche con finezza, con un pennelleggiare unito, leggero, tranquillo. Così, per ottener il ruscello, il maestro stende una tinta verde cupo variato e translucido, che avviva qua è là con qualche tocco di bianco a fin di accennare il lieve movimento dell'acqua, con una macchia bianco-rosea che segna il riflesso del ginocchio della donzella recante la faretra, con una leggera velatura chiara che accusa il riverberarsi della luce. Il chiaroscuro è di grande giustezza e gusto nei rapporti: le ombre sono trasparenti, segnate a zone a volte sfumate, le parti chiare sono ottenute con la lucentezza del colore naturale, meno che nelle vesti avvivate da vividi sprazzi di luce. Esso sfoggia tutta la sua fresca grazia sulle carni delle figure, ma è anche singolarmente notevole nella zona di terra sottostante alla fanciulla che trattiene il cane. Le tinte, fuse con cura, riescono a volte piacenti a volte no: comunque non formano un organismo gradevole o significativo nella sua limpidità. I volti, le mani e i piedi delle figure sono animati da rapidi tocchi rosei risaltanti sull'incarnato latteo.

Chi scenda all'esame dei dettagli noterà deficienze, ma nel suo complesso l'opera è delle più vaghe e liete e gentili del 600.

Notevole il giudizio del Morelli (2), tanto appassionato per i maestri del Rinascimento: « Da questo quadro, così ricco di begli ed attraenti particolari, trasparisce una contentezza e una genialità così ingenua, da credersi di esser trasportati per essi in più felici tempi dell'arte » (3).

Un soggetto simile, cioè il *Riposo di Diana dopo la caccia* fu trattato da Rubens verso il 1620 (Pinacoteca di Monaco), e un confronto non può che riuscire favorevole al Domenichino, almeno per la concezione, poichè il motivo essenziale della rappresentazione in Rubens è una muta di cani che si getta sugli animali uccisi e cani appaiono da per tutto. Più nobili e delicati sono anche i tipi nel Domenichino. Un confronto per quel che riguarda la tecnica è, invece, a tutto vantaggio di Rubens, dalle figure modellate con pennello assai più franco, largo, vigoroso, dal paese grandioso e luminoso.

(1) Che il quadro non sia finito è detto dal Passeri.

(2) *Della Pittura italiana* (Milano, Treves, 1897) p. 229.

(3) Agli Uffizi vi è un disegno (n. 3540) che il Ferri *(op. cit.)* ritiene uno studio per la *Caccia di Diana*. È copia da altro quadro del Domenichino, probabimente.

Roma, Galleria Borghese: *Sibilla* (1617-20 c.).

Un altro quadro del Domenichino è alla Galleria Borghese (tav. X) e fu anch'esso dipinto per il cardinal Scipione: la *Sibilla Cumana*, che venne anche identificata per una Musa o per una S. Cecilia o per un'allegoria della Musica, mentre negli scrittori antichi è denominata soltanto la Sibilla. È una colossale figura di giovane donna, visibile fin quasi alla cintura, che ha presso uno strumento e svolge un rotulo di musica. Essa stacca sur un muro grigiastro sfumato, adorno di gruppi di foglie, per modo che acquista intero il suo valore.

Rende il tipo femminile del Domenichino, giunto al più eletto sviluppo, quel tipo dal florido ovale, dagli occhi grandi, puri, pieni di visioni candide e lontane, dalla bocca rosea, tumida, con gli angoli volti leggermente in su, dal mento piccolo e rotondetto. Essa è nobile e appare profondamente rapita come indica lo sguardo rivolto inspiratamente in alto, la bocca semiaperta, l'immobilità estatica del corpo, le mani quasi inanimate. L'esecuzione è di grande finezza. Le carni eburnee son levigate e animate da tocchi rosei sul seno, sulle dita e, più vivamente, sul volto; i capelli biondo scuro son trattati a masse, ma son morbidi e incorniciano mollemente l'ovale del volto; finemente ottenuto è il distacco della pupilla nera e lucente sulla cornea lievemente azzurra. Le vesti son di disegno e di colore vivace, ma non armonioso e richiamano quelle dei santi al sommo delle pareti della Cappella Farnese a Grottaferrata. La camicia argentea, ricca di pieghe è assai fine di chiaroscuro. Molto simili a questa *Sibilla* sono un *S. Giovanni Evangelista* (Landon, p. 85) già nella Galleria Orléans, ora in Inghilterra.

Nella Galleria Capitolina è attribuita al Domenichino una *Sibilla*, ripetizione, con lievi varianti, di quella esposta nella Galleria Borghese. Essa si deve ritenere opera di imitatore, non solo per le insignificanti e stentate differenze — a sinistra invece del gruppo di foglie una tenda, i capelli non più biondi ma castani, la camicia non più visibile..... ma anche per la freddezza e lo stento dell'esecuzione, per la mancanza di vita. Il modellato è piuttosto piatto, alquanto duro è il girar della testa, come la linea del collo e il modellato del braccio destro dal polso grosso. Le carni sono giallastre e inanimate; il chiaroscuro crudo, dalle ombre torbide; la fattura superficiale non sobria. La pupilla nera non risalta più mobile e viva sulla cornea, qui bianchiccia.

Anche una *S. Barbara* è esposta nella Galleria Capitolina, come opera del Domenichino, mentre è di un imitatore, migliore di quello che ha dipinto la *Sibilla*. Non si può ritenere dello Zampieri per il taglio delle mani dalle dita sottili, per la forma allungata del collo, per il panneggio lievemente plastico, per il corpo accusato sotto le vesti nella sua massa, per la fronte bassa, le gote tutte rosee, le sopracciglia oblique. Al Domenichino è anche attribuita a torto una *Sibilla* della coll. Liechtenstein a Vienna — buona imitazione di quella Borghese.

Nel Landon (1) è riprodotta una *Sibilla*, simile a quella Borghese, passata dalla Raccolta Orléans in Inghilterra. Il Malvasia cita una *Sibilla* per i Ratta, un'altra per gli Albergati di Bologna.

Anche un *S. Giovanni*, imitato dalla Sibilla Borghese, è, senza fondamento, attribuito al Domenichino, nella Galleria dell'Eremitaggio a Pietroburgo, mentre è di un imitatore. Questo è riprodotto dal Landon (2) come autentico.

(1-2) Pag. 85.

Un altro *S. Giovanni* è ascritto al Domenichino nel Museo Civico di Vicenza, mentre l'espressione leggermente fiera, anzi sfidante, i capelli a masse inanimate, il naso gonfio all'estremo, il labbro inferiore sporgente con atto provocante, le mani piuttosto grossolane, la povertà del fondo, la scarsità dell'aria, il segnare angoloso e senza finezza... fa pensare a un imitatore.

Nel Museo di Lione è esposto, come dello Zampieri, un *S. Giovanni.*

Parigi, Louvre: *S. Cecilia* (1617 c.).

È una figura candida (tav. XI), inspirata, in atto di suonare il violoncello, mentre un florido puttino ignudo, guardandola maravigliato, tiene il libro di musica aperto con ambo le mani e appoggiato alla testa ricciuta. La santa ha lo stesso tipo della Sibilla Borghese, la stessa espressione di rapimento, l'istessa acconciatura del capo, l'istesso taglio di volto, le stesse mani aristocratiche e sensibili, e presenta gli stessi partiti di pieghe frequenti, rapide, lunghe, ricavate nella medesima stoffa leggera. Il piccolo angelo si ricollega a quelli della *Comunione di S. Girolamo*, per la struttura del corpo ancora un po' duretto, per il carattere del volto (1).

Il Domenichino, nota il Landon, trattò altra volta tal soggetto pel cardinale di Sansi. Lo stesso Landon riproduce un quadro di soggetto simile (2). In una camera illuminata da una finestra, di cui si vede soltanto la parte inferiore, Cecilia è seduta innanzi a un tavolo su cui son tre puttini, due con strumenti, uno con un libro di musica. Ella canta con gli occhi levati al cielo. In fondo è un organo. Si trova nella collezione privata Rospigliosi (3). Un'altra (4) in Inghilterra è rappresentata quasi a figura intera, riccamente vestita con palma in destra e musica in sinistra, insieme a due amorini, uno de' quali con arpa.

Parigi, Louvre: *David* (1617 c.).

David (tav. XII), con lo sguardo rapito in alto, suona l'arpa entro una camera illuminata da una finestra a sinistra, mentre un puttino, guardando lo spettatore, gli tiene aperto il libro di musica e un altro dietro, appoggiando una mano alla grossa spada del profeta, scrive in un libro. Vicinissimo alla *Sibilla* Borghese e alla *S. Cecilia* del Louvre. Bella semplicità nella costruzione, profondo rapimento in David, grazia squisita nei putti, fine tecnica. Da questo e dalla *S. Cecilia* deriva la *S. Cecilia* del Mignard, anch'essa al Louvre. Giustamente è ritenuto della maniera dello Zampieri un *David* nel Museo di Budapest (5).

(1) Questa è riprodotta dal Landon, il quale dice che era stata dipinta pel card. Ludovisi. Denoyers la recò in Francia, e la vendette a de Jabach, dal quale Luigi XIV la comprò. Secondo altri dal gabinetto del Mazarino passò al re. Il Malvasia accenna ad una identica in casa Cospi a Bologna — forse quella che ora è nella Galleria di Vienna.

(2) P. 90.

(3) Così Lafenestre che la riproduce (Rome, *Les Musées* ecc., 1905, p. 250). A pag. 274 il L. ascrive a torto, al D. un *Baccanale* in casa Chigi a Roma. In questa collezione sono anche ritenuti a torto del D. una replica del *Trionfo d'amore* al Louvre e una piccola *Battaglia.*

(4) Landon, *op. cit.* P. 91. A Guido e non al Domenichino, ritiene il Castan, si debba attribuire una *S. Cecilia* nella collez. Willemot, ora appartenente alla città di Besançon. *(Courier de l'art*, 1890, n. 30).

(5) Notiamo qui altri quadri al Louvre.

Enea ed Anchise. In una stampa di esso agli Uffizi è osservato che fu portato in Francia dal maresciallo di Crequi reduce dalla sua ambasciata a Roma; fu acquistato alla sua morte dal cardinale di Richelieu, che, morendo, lo lasciò a Luigi XIII. Enea porta sulle spalle il padre, il quale prende da Creusa i Penati; Ascanio indica la via. Abbastanza monotono di linea, ma con figure ben caratterizzate. Probabilmente è del primo periodo.

Trionfo dell' amore. Il card. Ludovico, cui era stata regalata una ghirlanda di fiori dipinta da

Fano, Duomo: *Affreschi* (1617-19.)

Dopo il 1617 bisogna porre gli affreschi della cappella Nolfi nel Duomo di Fano, rifatta da Guido Nolfi nel 1612 (1). Il Bellori li nota dopo il soffitto di S. Maria in Trastevere e dice che, eseguita l'opera di Fano, il Domenichino si recò a Bologna. Questa gita a Bologna non deve credersi sia quella di cui è parola in una lettera di Lodovico Carracci, datata Bologna 19 luglio 1617, a don Ferrante Carlo, in cui è scritto: « è arrivato il signor Domenico di Zan Pietro, di quella fama che lei sa » (2), perchè non si può ammettere che il Domenichino, tanto lento, abbia eseguiti i quattordici affreschi della Cappella soltanto in sei mesi circa. Bisogna dunque por questi dopo il 1617 e prima del 1619, perchè il Malvasia dice che il Domenichino in quest'anno prese moglie a Bologna (3) e il Bellori accenna al suo matrimonio dopo che egli ebbe compiuti gli affreschi a Fano.

Gli affreschi ornano le pareti e la volta della cappella e illustrano, in quindici riquadri, i momenti essenziali della vita della Vergine. Sono in pessime condizioni, tanto che la maggior parte di essi si può ritenere perduta: la cagione del danno si deve ricercare in un incendio (4). Sono riprodotti dal Landon (5) e se ne vedono copie ad acquerello nel Municipio di Fano. Le composizioni sono chiaramente costruite, animate da figure nobili ed espressive. Da quel che è dato vedere pare che, nel loro complesso, non fossero opera significativa. — La scena dell'*Ascensione* — che il Bellori dice di Andrea Lilio, anconitano — offre parecchi richiami a quella analoga di Agostino Carracci nella Pinacoteca di Bologna: l'atteggiamento della Vergine, il motivo della figura che guarda maravigliata nel sarcofago vuoto; lo spirito della espressione e dell'atteggiamento degli apostoli, qualche ricordo di tipi, infine la costruzione simile — un sarcofago per lungo, ai lati, in due gruppi, gli apostoli, in alto, un po' verso destra, la Vergine su angeli e nubi — per quanto la diversa forma del quadro lo permetteva. Qualche motivo e qualche atteggiamento è ricavato dal quadro di Annibale Carracci, rappresentante l'istesso soggetto in S. Maria del Popolo a Roma: il vecchio a braccia conserte che guarda in alto fervidamente, un vecchio seduto a terra.... Un legame, ma superficiale, si può notare anche con la lunetta della Galleria Doria attribuita ad An-

Daniele Zeghers (Mario de' Fiori), vi fece aggiungere dal Domenichino il putto che guida un carro tirato da colombe e due putti su questo in atto di cogliere fiori.

Un soggetto analogo — *Amore sopra un piedistallo* — è nella Galleria dell'Eremitaggio a Pietroburgo.

Concerto. In una stampa di esso (Uffizi) è notato che fu fatto per il card. Ludovisi, dal quale passò al principe Ludovico suo nipote, poi al signor Di Nogent in Francia, al sig. Jabac e al Gabinetto del re. Intorno a un tavolo son quattro suonatori vestiti alla spagnuola — un ragazzo, un giovinetto, un adolescente, un giovane che dirige. L'aggruppamento naturale e vivace richiama il Caravaggio; notevole il carattere delle figure, specie del bimbo che non presta alcuna attenzione alla spiegazione e si volge all'osservatore cui fa col dito sulla bocca sorridente il gesto del silenzio. Pare del 2° periodo.

Indichiamo qui un'altra opera del Domenichino che ricorda il Caravaggio (*Coronazione di spine* nella Galleria di Monaco), cioè la *Coronazione di spine* riprodotta dal Landon a pag. 108. Altri soggetti della vita di Gesù, riproduce il Landon: *Gesù presso Marta e Maria* (p. 106) *Gesù nel giardino degli ulivi* (p. 107), *Gesù porta la croce* (p. 109).

(1) Giuseppe Castellani, *Il Duomo di Fano* in *Rass. bibl. dell'arte ital.*, 1898, p. 194.

(2) Bottari, *Raccolta di lettere*, Roma, Barbiellini, 1754, I. 209.

(3) Mancini *op. cit.* dice che il Domenichino, eseguiti gli affreschi di Fano, tornò in patria.

(4) Lanzi, *Storia pittorica*, Bassano, 1795-96 p. 96, Bellori ne registra uno nel 14 aprile 1672.

(5) P. 121-135.

nibale e rappresentante l'*Assunzione*. Questi elementi carracceschi fan ritenere certo, almeno un disegno del Domenichino. Qualche tipo e motivo realistico fa pensare al Caravaggio: l'uomo con gabbia d'uccelli nella *Presentazione della Vergine al tempio;* la donna con piccioni nella *Presentazione di Gesù al tempio;* la prima figura a destra nella *Circoncisione*. Nella *Morte della Vergine*, inoltre, si possono osservare richiami al quadro di stesso soggetto del Caravaggio, già in S. Maria della Scala a Roma, ora al Louvre: il gruppo di tre figure all'estremo sinistro in fondo; l'uomo presso i piedi della Vergine con la fronte appoggiata nella mano sinistra. La *Natività del Bambino* è inspirata da quella di Annibale, di cui resta una copia, di mano del Domenichino, a Dulwich. Lo Zampieri ha semplificato, con notevole vantaggio, la composizione, ha variato gli atteggiamenti, ha scelto, come il Correggio — *Notte* di Dresda — un tratto di campagna libera per sfondo. L'*Annunciazione* presenta, entro una camera rischiarata a sinistra da una finestra, la Vergine inginocchiata, mentre un angelo è innanzi a Lei genuflesso e in alto la colomba dello Spirito Santo — ai lati della quale rotolano sulle nubi angeli — irraggia luce. Nel Landon (1) è riprodotta un'altra *Annunciazione* diversamente intesa: entro una camera, con finestra a sinistra, si vede Maria inginocchiata, mentre l'angelo messaggero scende sulle nubi circondato da puttini e a sinistra, in alto, si libra la colomba dello Spirito Santo fulgidissima, circondata da testine di angeli (2). La struttura del fondo architettonico nella *Circoncisione* è sostanzialmente quella della *Comunione di S. Girolamo*.

Un'altra opera a Fano viene attribuita al Domenichino: un *David* nel teatro della Ragione, pessima cosa, forse copia da un originale del Domenichino lodatissimo dal Lanzi. Questo, da documenti dell'Archivio municipale di Fano, si sa esser stato venduto, poichè, a dì 30 aprile 1770, fu consegnato dai superiori del Collegio Nolfi a Clemente XIV un memoriale per aver facoltà di effettuare la cessione e nel 1819 è parola dell'acquisto di un terreno con scudi 220 ricavati da detta vendita.

Secondo il Malvasia, il Domenichino fu a Bologna una terza volta, morto Papa Gregorio (1623), e fu allora che dipinse la *Madonna del Rosario;* secondo il Bellori egli, tolta moglie a Bologna, ebbe quivi un figlio e iniziò la Chiesa della Crocietta: la *Madonna del Rosario* e il *Martirio di S. Agnese* le eseguì in quel tempo (1619-21) o, dopo, in Roma (1621-23); stando, infine, al Passeri, lo Zampieri che si trovava in Bologna, ove aveva avuto figliuoli, udita l'elezione di Gregorio XV (1621) ritornò a Roma e fu dal papa creato architetto del Palazzo Apostolico (3). Ciò dice anche il Bellori, il quale anzi aggiunge che, durante il pontificato

(1) p. 102.

(2) Il Malvasia registra una *Annunziata* fatta per Lodovico Mastri a Bologna, per il quale il Domenichino eseguì anche due puttini. Non conosciamo queste e altre opere del Domenichino citate dal Malvasia: una mezza figura già in casa di Silvio Albergati a Bologna, un *Paglione* con S. Filippo nella Madonna di Galliera, una Santa assunta al cielo presso il conte Girolamo Caprari a Bologna, il *Beato Felice Cappuccino che parla con un angelo* presso il card. Buoncompagni; un *Paese* in casa del canonico Monari, cui fu donato dal canonico Bassi.

(3) Bertolotti A. (*Artisti Bolognesi ecc. in Roma* - Deput. Storia P. di Romagna, Bologna, 1886, p. 127) pubblica il breve di nomina, datato 1 aprile 1621. L'ultimo pagamento per tal carica è del 14 giugno 1624, ma per quello che gli si doveva nel mese di luglio 1623. Con questa data si deve considerare revocata la nomina.

Da un rogito curato da Pompeo Vitali (Guerra — *Relaz. sugli affreschi della Capp. del Tesoro a Napoli*, in Memorie orig. risguard. le belle arti, Serie V, 1884, p. 170) il 28 maggio 1621 si ha notizia della divisione dei beni tra i fratelli Zampieri, Domenico e Sebastiano — non Gabriele, come dicono Malvasia e Passeri — i quali avevano anche una sorella a nome Gentile.

Tav. IX. — Roma, Galleria Borghese: **Caccia di Diana.**

(Fot. Anderson

di Gregorio XV, lo Zampieri stette senza operare cosa alcuna di momento. Certo è che nel dicembre 1623 era a Roma, perchè firma quivi una ricevuta di 40 scudi datigli dal Cardinale Barberini, che gli aveva tenuta a battesimo una figlia (1). Così che per data dei due quadri citati si può stabilire il periodo 1619-1621 o 23.

Bologna, Pinacoteca: *Madonna del Rosario* (1619-21 o 23).

Era prima a S. Giovanni in Monte; fu portata in Francia, al Louvre e quivi (Landon) venne restaurata. Fu eseguita per i Ratta e pagata 500 scudi (Malvasia). Essa è una vasta composizione divisa in due parti nettamente distinte. Nell'alto, sulle nubi, domina la Vergine, che tiene presso di sè il Bambino, circondata da gran moltitudine d'angeli; mentre S. Domenico, inginocchiato a Lei d'innanzi, solleva una corona e volge lo sguardo all'osservatore, cui indica l'Eletta; nel basso sono alcune figure in pericolo, che si raccomandano a lei, e su esse cadono rose, cioè le grazie. Il Malvasia fa della composizione un'aspra critica, esagerata ma non infondata (2), poichè essa, per quanto dopo attento esame appaia costruita con chiarezza e unità, è troppo carica e la tendenza aneddotica dell'artista vi si afferma eccessivamente, la simbologia non è chiara, ed inoltre, è povera. Così che l'attenzione si sofferma su i singoli motivi, alcuni de' quali sono veramente graziosi e felici, p. e. quello dell'angioletto che spiega il sudario (a destra), la vivace posa del Bambin Gesù, i due puttini in basso. Le figure sono notevoli per la squisita nobiltà, per la intensità della espressione, per il rilievo sul fondo e la modellazione sapiente, sobria, sicura. Soltanto i soldati sono scarsamente caratterizzati. L'organismo coloristico è insignificante, ma qualche tono è discreto; anche il paese è privo d'importanza, mentre il chiaroscuro ha i soliti vaghi effetti. La linea obliqua della composizione è un preciso ricordo del Correggio (p. e. *Madonna della Scodella* nella Pinacoteca di Parma, fig. 31). Il primo santo in basso a destra richiama il S. Girolamo del quadro vaticano; il S. Domenico ricorda quello della pala di Lodovico Carracci nella Pinacoteca di Bologna, segnata col n° 42. Un disegno (n° 1606) agli Uffizi si può ritenere un'idea per questo quadro, malgrado le

Fig. 31. — Parma, Pinacoteca: *Madonna della Scodella* (Correggio).

(*Fot. Alinari*).

(1) Bottari, *op. cit.*, I, 261. Durante il pontificato di Gregorio XV si vuole abbia eseguito il portale del Palazzo Lancellotti ai Coronari — opera insignificante e senza i caratteri peculiari al suo spirito.

(2) Non era necessario che Vinc. Vittoria (*Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice*, Roma 1703, Lettera 5ª, p. 76-98) credesse il Malvasia sempre avverso al Domenichino, di cui fece una difesa spietata, ma inutile e vuota.

differenze che da esso presenta. La costruzione nel disegno (fig. 32) è più organica e più semplice. In alto si vede la Vergine che regge sul ginocchio sinistro il Bambino, il quale tende una mano per prendere alcune corone che un angelo gli offre: alla destra della Vergine son due angeli con corone, in alto a manca due putti, a dritta sei. Sulla terra si vedono da un lato tre donne in atto di pregare, al centro un angelo che incorona un bambino, dall'altro lato due santi, uno immerso nella preghiera, l'altro intento a indicare all'osservatore l'Eletta. Un nobile e semplice fervore religioso anima le figure; l'esecuzione è franca, vivace, specie nelle lumeggiature vivide, animatrici (1).

Questo disegno è direttamente e chiaramente inspirato, per lo schema costruttivo, da un quadro del Caravaggio, di analogo soggetto, nella Galleria di Vienna. In ambo la Vergine è leggermente elevata sugli imploranti e fiancheggiata, nel disegno da due angeli, nel quadro da due santi; in entrambi i postulanti sono in ginocchio presso i piedi della Vergine, con le mani tese e fatte elemento importante di espressione; in tutti e due lo spazio è nella stessa relazione di ampiezza rispetto alle figure.

Fig. 32. — Firenze, Uffizi: *Madonna del Rosario.* *(Fot. Philpot e Jackson).*

Bologna, Pinacoteca: *Martirio di S. Agnese* (1619-21 o 23).

Gli stessi caratteri all'incirca della *Madonna del Rosario* presenta il *Martirio di S. Agnese*, che fu anch'esso trasportato al Louvre. Il Malvasia afferma che venne pagato 1200 scudi e che lo donò alle monache di S. Agnese il marchese Pietro De Carli. Stando allo storico Bolognese fu cominciato a Bologna e finito a Roma.

La composizione (fig. 33) è divisa in due parti: nell'alto è la Trinità circondata da un coro d'angeli musicanti; nel basso è rappresentato il martirio della santa, cui assistono, oltre a soldati, alcune donne e la solita madre, alle cui vesti si aggrappa un bambino; due carnefici che accesero il rogo sotto la santa, poi spentosi, giacciono a terra morti. Dall'alto di una loggia, tra i cui pilastri di sostegno si scorge la campagna, guardano molte figure. Anche questa scena è piuttosto carica, alquanto scenografica, e lo sfondo è troppo addossato ai personaggi; ma vi è unità

(1) Notiamo altri disegni originali del Domenichino agli Uffizi - N° 801, *Galatea e Aci inseguiti da Polifemo*; 1607, *Testa d'angelo (?)*; 3539, *Entrata di Cristo in Gerusalemme*; 3545, *Figure giovanili in iscorcio*; 3556, *L'angelo appare ad Agar nel deserto;* 15022, *Testa di giovanetta*; 15023, *Giovane con tinello*; 15024, *Giovane seminudo*; 15025, *Testa di vecchio*; 15026, *Testa di vecchio.* Gli altri sono o incerti, o copie, o di altri artisti. Non avendo potuto studiare la numerosa collezione di disegni attribuiti al Domenichino a Windsor, non facciamo una disamina completa di quelli agli Uffizi, del resto già da noi discussi (*Rassegna d'Arte*, dicembre 1907, p. 187-191), nè accenniamo a qualche altro sparso qua e là.

e chiarezza. Per la parte inferiore si può fare la consueta osservazione, cioè che manca la vigoria del dramma. Le figure dei soldati sono piuttosto volgari, ma le altre hanno gesti alquanto leziosi e poco appropriati alla truce brutalità della scena, specie la santa, dal volto di un artificioso pallore, mostrante, però, un certo sfinimento. Potenti sono, invece, le due figure gettate a terra per l'ardimento dello scorcio, la vigorosa modellazione, la finezza e sobrietà dell'accenno anatomico. Della parte superiore le figure migliori son quelle degli angeli, soavi, graziosi, inspirati.

Questo gruppo superiore risalta in una luce viva, mentre la scena inferiore si svolge in una luce abbastanza velata, meno che nella parte centrale: ciò che allontana fra loro i due gruppi, non sopprimendone l'unità e dà all'uno carattere celeste, all'altro carattere umano. Il chiaroscuro, perciò, è assai notevole, oltre che per i soliti giuochi delicati, p. e. nel volto dell'angelo a destra con arpa. Gesù richiama quello della *Trasfigurazione* di Lodovico Carracci alla Pinacoteca di Bologna; la figura gettata a terra, a destra, è nello stesso atteggiamento di quella sotto Fineo nella *Lotta tra Perseo e Fineo* dipinta nella Galleria Farnese. Gli angeli hanno qualcosa di tizianesco. Il gruppo di S. Agnese e del carnefice, ricorda un gruppo del *Martirio di Placido Flavia* ecc., dipinto dal Correggio (Pinacoteca di Parma), non solo per la costruzione e per gli atteggiamenti, ma anche per certo lezioso rapimento nel volto della santa. Un bel disegno rappresentante il *Martirio di S. Agnese* dovuto al Domenichino, benchè firmato *C. d'Arpino*, si trova agli Uffizi (n° 3544): esso è inspirato dal Correggio e può essere un primo pensiero per il quadro di Bologna. Alla Pinacoteca di Bologna son conservati tre altri quadri del Domenichino, uno rappresentante *Nerone in atto di uccidere Ottavia* che abbiamo osservato fugacemente in magazzino, un mediocre ritratto di cardinale (Medici) e un fine, delicato *S. Francesco d'Assisi* appartenente al primo periodo.

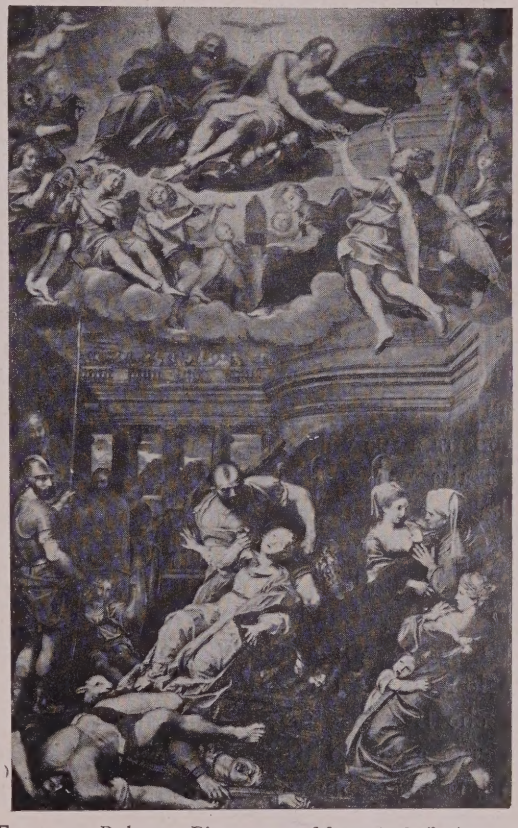


Fig. 33. — Bologna, Pinacoteca: *Martirio di S. Agnese.* (*Fot. Anderson*).

Un quadro rappresentante *S. Agnese* è riprodotto dal Landon (1) e registrato esistente nel Palazzo di Kensington a Londra. Forse ora è a Windsor. In una camera con ampia finestra al centro, dalla quale si scorge un tratto di paese, è la Santa, in piedi a mani giunte, con la testa rivolta in alto, estatica. Presso lei un putto con agnellina; un'altro putto scende dall'alto con corona e palma.

Molti altri quadri del Domenichino sono notati come esistenti in Inghilterra. A qualcuno abbiamo già accennato; ne indichiamo ora qualche altro.

S. Giorgio uccide il drago, alla Galleria Nazionale di Londra. Paese con alti

(1) P. 47.

alberi grandiosi, una città nel fondo. Il Santo, che richiama le figurine a cavallo nel paese col *Martirio di S. Sebastiano* alla Galleria Capitolina di Roma, ha la punta della sua lancia presso la bocca del mostro; l'artista, rifuggente sempre dal rendere il doloroso e l'orrido, non ha voluto neppur rappresentare l'animale trafitto. Questo quadro appartenne già al principe Luciano Bonaparte (1). Nella collezione William Farrer a Londra è esposto, come del Domenichino, un quadro figurante *Psiche e Amore*.

In Inghilterra, secondo il Landon (2), si trova un quadro rappresentante *Loth e le figlie*. In un paese Loth, seminudo, è sdraiato a terra, con la testa e le spalle abbandonate sul seno di una figlia, che carezza ebbro, mentre un'altra versa il liquore in una coppa ch'egli tiene in mano. Così un piccolo ovale (3) in cui è figurato *Gesù Bambino* quasi nudo, sdraiato in un lembo di paese.

Il Passeri accenna, dopo aver notata la nomina del Domenichino ad architetto del Palazzo Apostolico, a quattro quadri da lui dipinti per il cardinal Ludovisi, nipote di Gregorio XV, con figure sue e paesi del Viola,— tra i quali uno rappresentante la *Creazione del Mondo* con paese del Viola e gli animali di mano di un fiammingo. — Di esso non abbiamo notizia.

Roma, Galleria Barberini: *Adamo ed Eva* (1623... c.).

A questo tempo circa, conviene porre un quadro di soggetto simile, conservato nella Galleria Barberini, in Roma, specie per il carattere michelangiolesco, distintivo delle ultime opere dell'artista. L'Eterno (fig. 34), sceso dal cielo, scortato da angeli, rimprovera Adamo, il quale indica con atto di scusa, non di accusa, Eva, che mostra a sua volta il serpente. Il paese è chiuso, per un breve tratto soltanto a sinistra, da alta vegetazione. A destra, in primo piano, è un agnello e un leone. L'Eterno è derivato nettamente da quello della *Creazione di Adamo* (fig. 35) alla Sistina. La concezione è alquanto scolastica (4).

Un simile soggetto è al Louvre (5). Il Landon osserva che il Lenôtre nel 1693 lo regalò a Luigi XIV, per cui passò nel gabinetto del re. Sole differenze notevoli tra questo e il quadro Barberini, sono che sul gruppo dell'Eterno con angeli, appaiono tre testine alate e due angeli e, sotto, un cavallo, un leone e un agnello, e che Eva è seduta, non poggia il ginocchio destro a terra. Altro esemplare più vicino a quello Barberini è riprodotto dal Landon (6) che segna la sua presenza prima nel gabinetto Orléans, poi in Inghilterra.

(1) Nella Galleria Nazionale di Londra, vi è un quadro rappresentante *Erminia che si scopre ai pastori*, già nella coll. Camuccini, poi presso Irvine e Giulio Angerstein. Da questi fu attribuito ai Domenichino, mentre prima veniva ascritto ad Annibale Carracci. Secondo il recente catalogo della Galleria (1906) vi poterono aver parte entrambi.

(2) Id., p. 40.

(3) Id., p. 46.

(4) Nella Galleria Barberini era prima un altro quadretto su rame attribuito allo Zampieri: ora è alla Galleria Corsini di Firenze.

(5) Questo quadro, come altri quattro già citati — *Ercole e Caco, La Vergine che presenta il Bambino a S. Antonio di Padova, Enea ed Anchise*, il *Concerto* — sono registrati al Louvre in un catalogo del 1802 (*Manuel du Museum Français*, Paris, Treuttel e Würz, 1802): nel recente catalogo del Lafenestre non son notati e noi non sappiamo indicare qual sorte sia ad essi toccata.

(6) P. 29. In una lettera senza data di P. Falconieri a L. Magalotti è parola di un quadro del Domenichino di sette palmi — *Iddio Padre che scaccia Adamo* — in vendita per 1000 scudi, che fu acquistato dal Conestabile (Bottari, *op. cit.*, II, 34).

Nel *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux*, ecc. ecc. (Paris, 1762), conservato agli Uffizi, son riprodotti i due quadri del Louvre e della collezione Devonshire (quello, cioè notato dal Landon) e si osserva che il secondo è posteriore e non terminato, essendo la testa di Adamo appena abbozzata.

FIG. 34. — Roma, Galleria Barberini: *Adamo ed Eva.*
(Fot. Anderson).

Un quadro rappresentante *Adamo ed Eva* — Adamo in atto di offrire alla compagna un gruppo di foglie perchè ella copra la sua nudità — è nella Galleria Rospigliosi di Roma attribuito al Domenichino. Il paese gremito d'animali svariatissimi, sì che sembra un vero giardino zoologico, è in profondo contrasto con lo spirito del Domenichino, sia per il taglio, sia per l'intonazione, sia per la forma delle vegetazioni e i tipi d'animali accuratamente eseguiti. Ma non si può neppure supporre che allo Zampieri spettino le figure e ad altro pittore il paese. I tipi hanno profilo rientrante, occhi allungati e stretti, orecchio piccolo, affinato e lungo, naso depresso, mentre quelli del Domenichino presentano profilo retto, occhi grandi e ovoidali, orecchio ovale e carnoso, naso piccolo e dritto; non sono proprie dello Zampieri mani così inanimate e superficiali, espressioni così deboli, tale mancanza di candore e nobiltà, nè una modellazione così sommaria e deficiente, nè un contornare non chiaramente accusato e monotono, nè un chiaroscuro inteso senza giustezza di rapporti, con ombre nerastre. Anche l'altro quadro — *Il Trionfo di David* — nella stessa collezione,

FIG. 35. — Roma, Sistina: particolare della *Creazione di Adamo* (Michelangelo).
(Fot. Anderson).

non si può assolutamente ritenere dello Zampieri, benchè qualche raro e non significativo elemento lo richiami (1).

Roma, S. Andrea della Valle: *Affreschi* (1624-28).

Quest'opera, in cui il Domenichino dispiegò tutte le doti della sua arte, gli fu affidata dal cardinale Alessandro Montalto Peretti. Il Bellori la assegna ad un'epoca anteriore al 1624, il Passeri la pone dopo il 1624. Dal *Libro dei conti* della chiesa si ricava la precisa datazione. Il Domenichino cominciò i lavori ai primi dell'ottobre 1624 e il 7 dicembre di quell'anno ebbe 26 scudi. Pose fine all'opera il 15 novembre 1628. Ebbe in tutto 2926 scudi in varie volte (26 - 1000 - 1000 - 400 - 500) dei quali 500 come scalpellino, forse per stucchi (2).

Pennacchi. — Su fondo grigio sono rappresentati gli *Evangelisti*. A destra (guardando l'altar maggiore) è *S. Giovanni*, una colossale figura giovanile — per la quale il Domenichino si inspirò forse al tipo di Alessandro Magno (Bellori) — gettata sulle nubi, quasi a cavalcioni ad un'aquila — che appare in parte tra le sue gambe — col volto affissato in alto, una penna nella destra e la sinistra appoggiata sur un libro che un angioletto sostiene. Due angioletti sono alla sua destra, al disopra del braccio, uno con fiaccola, simbolo della luce da lui descritta, l'altro pregante; al disotto del braccio ve n'è uno che regge un calamaio e ai suoi piedi due che si baciano. Nel nascimento del pennacchio si eleva un angelo a chiaroscuro. A sinistra (guardando l'altar maggiore) è *S. Matteo*, figura colossale d'uomo, con la gamba sinistra poggiata sull'altra di traverso per sostenere il gomito del braccio destro nella cui mano poggia il mento; la mano sinistra tiene un libro. Alla sua dritta son tre angeli, uno abbracciato alla parte superiore di una grande croce, due reggenti una tavoletta, uno dei quali parla all'Evangelista, sotto cui è, disteso sopra una culla, un angeletto che tiene nelle mani le fasce, perchè S. Matteo scrisse sulla *Natività di Gesù;* vien poi l'angelo a chiaroscuro, velato fin quasi alla cintura da una nube. Questo pennacchio è alquanto danneggiato. — Dando le spalle all'altar maggiore, a destra è *S. Marco*, un vecchio gigante, visto di profilo, in atto di leggere. Alla sua destra è un angelo che sostiene una bandiera: ai suoi piedi tre putti: due a cavallo al leone, uno sotto questo, gettato beatamente, quasi supino e, infine, l'angelo a chiaroscuro. A sinistra, stando nella stessa posizione, è *S. Luca*, un vecchio possente che svolge, aiutato da un angioletto, posto alla sua destra, un rotolo su cui si legge *Fuit Sacer dos.* Sotto l'angeletto appare la testa del toro; a sinistra dell'Evangelista son due angeli — uno con pennelli e tavolozza — che sostengono un'icone della *Vergine col Bambino*, dipinta dal Santo; ai piedi son due angeletti, uno col pallio, l'altro con la mitra sacerdotale a due punte e sotto questi l'angelo a chiaroscuro in parte velato. A pie' di ogni pennacchio è lo stemma dei Peretti, cioè un leone rampante, con pere in una zampa, una fascia a stelle e tre monti.

I pennacchi, di elegante forma allungata, son riempiti facilmente, nella parte centrale dalla gigantesca figura dell'Evangelista, intorno alla quale si stringono gli angeli, nella parte inferiore dalla figura d'angelo a chiaroscuro e negli angoli su-

(1) Su esso si vedano le acute osservazioni di Giulio Cantalamessa in *Lettere ed Arti*, 1889, n. 16, pag. 7.

(2) Così Attilio Boni, *La chiesa di S. Andrea della Valle*, Roma, 1908, p. 21, il quale dall'entità dei pagamenti ricava anche l'ordine di esecuzione degli affreschi. Abbiamo appena potuto sbirciare il libro dei conti e ci pare che il 1° pagamento cada nel dicembre 1624 e l'ultimo nel dicembre 1628.

periori con svolazzi del manto degli evangelisti o con angeli. Con questi elementi la costruzione riesce semplice, armonica, decorativa, sopratutto decorativa, poichè di tale effetto l'artista si è principalmente preoccupato, come appare dagli atteggiamenti delle figure, dall'ondeggiare delle vesti, dalla modellazione assai sobria, dal rilievo, dal motivo dell'angelo a chiaroscuro nella base, dal lieve sfuggire delle forme, a volte, fuori della cornice, così che acquistano maggior libertà i gruppi.

FIG. 36. — Roma, Sistina: *Isaia* (Michelangelo). *(Fot. Anderson).*

Sotto una triplice influenza il Domenichino ha dipinto questi pennacchi: quella del Correggio che si rivela nei motivi e negli atteggiamenti dei putti; quella di Michelangelo che si afferma nelle proporzioni colossali date agli Evangelisti, nella vigoria fisica e morale di essi, nella loro espressione solenne e pensosa — si noti specialmente *S. Matteo* che col mento nella mano ascolta le parole dell'angelo, e si pensi alle figure di *Isaia* e di *Geremia* (figg. 36 e 37) frescate nella Sistina — nel movimento come elemento dominante, nell'amore del nudo, nello scorcio audace che arieggia la forza sprezzante delle figure della Sistina — si noti *S. Matteo* e *S. Marco* — nel carattere scultoreo e nello scultoreo rilievo delle figure; infine quella della antichità classica che, già determinatasi nelle opere del periodo virile, si afferma nei pennacchi di S. Andrea della Valle, nella energica e semplice grandiosità delle costruzioni, nell'imponenza delle figure, nella larghezza dell'esecuzione, nella robustezza del colore. Questa triplice azione, però, non si prova notando imprestiti più o meno importanti, ma per mezzo di complesse affinità spirituali — il che dimostra l'alto sviluppo dell'arte del Domenichino che non copia, ora, ma vede e assimila e impronta di sè.

FIG. 37. — Roma, Sistina: *Geremia* (Michelangelo). *(Fot. Anderson).*

Le figure degli Evangelisti (tav. XIV e XV) sono atteggiate variamente e audacemente, al punto da scapitare in nobiltà. La loro grandiosità, se da una parte viene a giovarsi degli svolazzi e dell'ampio piegare del manto, esce diminuita quando i putti son stretti ad essi. Si riscontra varietà di tipi ed anche di carattere. S. Giovanni, che è il più giovane e il più sensibile, chiede estatico l'inspirazione; S. Matteo ascolta l'angelo prima di segnare le arcane parole; S. Marco rivede quel che ha scritto; S. Luca si rivolge alla Vergine. Giovanni ha il consueto candore dei tipi

giovanili del Domenichino, giunto al più alto grado; i vecchi il consueto aspetto venerando intensificato potentemente. Gli angeli non presentano grande facilità nelle pose audaci; sono notevoli, però, non solo per la vivace grazia e la fresca ingenuità, ma anche per la bellezza di qualche motivo: quello dei due che si baciano sotto S. Giovanni; quello dei due a cavallo al leone sotto S. Marco. Il modellato è largo, solido sempre e rivela una conoscenza profonda della struttura e delle proporzioni del corpo umano; il disegno è sicuro, franco, corretto, ma a volte duro; i toni sia delle carni, sia delle vesti, sono per lo più ricchi, ma non sempre piacenti; le ombre sono intense, ma in genere trasparenti, per cui il chiaroscuro è delicato e con vivaci effetti — si noti, p. e., il pennacchio rappresentante S. Giovanni, segnatamente l'angelo che regge il libro all'evangelista. Gli animali sono assai deficienti. Suggestiva è la figura angelica a chiaroscuro, specie quando è in parte velata.

Tribuna. — Sulla cornice della tribuna (tav. XVI) si aprono cinque finestre, le due estreme coronate da un motivo ornamentale dipinto — rappresentante uomini seminudi, gettati arditamente su finte mensole, e nel vano triangolare, scavato in mezzo, putti staccanti sopra una conchiglia sormontata da un festone e da una maschera. Ai lati delle tre finestre centrali sono sei figure allegoriche, rappresentanti le *Virtù*. Tra i due motivi ornamentali, nell'ampia curva dell'arcone trionfale, è un riquadro. — *S. Giovanni indica il Redentore a S. Pietro e a S. Andrea.* In corrispondenza e a contatto di questo, verso l'interno, è un mezzo ovale con l'*Ascensione di S. Andrea.* Da esso si dipartono due grandi fasce ornamentali, scendenti fin sulla cornice che divide l'abside dal catino, in modo da separare tra loro le finestre e le *Virtù* poste al centro e generare tre scomparti, nei quali son rappresentati: *Il martirio di S. Andrea*, la *Vocazione dei SS. Pietro e Andrea*, l'*Andata di S. Andrea al martirio.* — Ricche cornici ad ornati d'oro su fondo bianco chiudono i riquadri; larghe fasce dorate a scomparti arricchiti di stucchi figurati — che richiamano quelli della cappella a destra nel coro di S. Maria in Trastevere — e motivi ornamentali ripartiscono lo spazio. L'effetto d'insieme è de' più sontuosi del '600, per la facilità e l'eleganza con cui son ricavati e distribuiti gli spazî dipinti di varia forma, per lo sfolgorio degli ori, la ricchezza degli ornati — benchè i motivi presi singolarmente non sieno molto notevoli nè per originalità, nè per grazia o leggerezza — per il movimento delle composizioni e la vivacità del colore. Soltanto si potrebbe osservare che la leggenda di S. Andrea non è sintetizzata nella sua complessa significazione, poichè è esaltata soltanto la vocazione, il martirio, la gloria del Santo, senza che noi sappiamo ciò che egli ha fatto per meritare sì alto premio, senza che noi, cioè, abbiamo notizia della sua predicazione, dei suoi miracoli, della santità della sua vita (1). Quando il Domenichino concepì questa decorazione, egli ben conosceva quella superba della Galleria Farnese e quelle mirabili dei palazzi e delle chiese di Bologna: e pure nessun imprestito d'insieme o di dettaglio è possibile notare. La maturità del suo temperamento si afferma in S. Andrea della Valle in tutto.

Le *Virtù* sono giovani donne di forme colossali, trattate con libertà di simbolo. Cominciando da sinistra si vede una in atto d'implorare a mani giunte — la *Speranza* —; la seconda ha sul capo un elmo, la destra appoggiata ad uno scudo, ai piedi un leone — è la *Fortezza* —; segue una seminuda (fig. 38), in atto di poggiare il piede sinistro su un vaso pieno di monete d'oro rovesciato, mentre affisa,

(1) Nel Landon (p. 141) è riprodotto un disegno del Museo Napoleone, rappresentante *S. Andrea in croce.* Potrebbe essere un pensiero per S. Andrea della Valle.

Tav. X. — Roma, Galleria Borghese: **Sibilla**.

(Fot. Anderson).

rapita in estasi, il viso in alto — è la *Castità* o l'*Innocenza* o, più probabilmente, la *Povertà volontaria;* la quarta tiene una croce presso di sè — è la *Religione;* la quinta (fig. 39) ha tre bambini, uno dei quali poppante — *Carità* —; l'ultima porta la destra al petto e nella sinistra solleva il calice sormontato dall'ostia — *Fede.*

Queste *Virtù* sono fra le più alte espressioni dell'attività del Domenichino. Oltre ad esser richiamati, come nei pennacchi, dal senso di monumentalità e di romanità che spira dalle figure, dalla varietà, dall'audacia e dalla franchezza degli atteggiamenti, ciò che maggiormente dà la misura del valore di queste figurazioni è il notare che, mentre nel Seicento le personificazioni delle *Virtù* son fredde, meccaniche, confuse incarnazioni chiesastiche, cui il lungo uso ha tolto ogni alito di modernità e di vita, il Domenichino ha saputo imprimere un'anima squisita, una personalità altissima ad esse. Al carattere di bellezza nobile e semplice, candida e gentile che è comune, più o meno, a tutte, egli aggiunge per ciascuna una nota diversa. La *Speranza*, dal corpo sobriamente mosso, implora con fervore e rapimento infinito; la *Fortezza*, sicura e serena nella sua forza, è in disinvolto atteggiamento, con le gambe una sull'altra, l'occhio tranquillamente intento all'alto, la destra lievemente appoggiata allo scudo; la *Povertà* offre la sua nudità con profondo candore, tutta rapita com'è in una visione suprema, mentre col piede sinistro preme senza dispetto, senza violenza, serenamente il vaso con monete d'oro; la *Religione*, in atteggiamento tranquillo, è tutta chiusa in profondi pensieri; la *Carità* è piena di indulgenza e di gentilezza per i bimbi, la *Fede*, ricoperta di una tunica argentea, è composta e gentile nell'atto, forte e sincera nella sua devozione. Le figure si muovono con statuario rilievo sul fondo, sporgendo qua e là dal limite del riquadro, proiettando animate ombre sul muro. La modellazione è larga, ma determinata solidamente. Il chiaroscuro è maschio e pure, a volte, delicato nei passaggi; la tinta delle carni è naturale e fresca, le tonalità delle vesti sono quasi tutte chiare, specie nella *Fortezza*, in cui riescono a formare un organismo piuttosto piacente. Gli scorci sono arditi e resi con semplicità e perizia. Il panneggiare è a lunghe pieghe rapidamente tirate, animate e aggruppate con gusto. Il tipo, specie del volto, è quello che presenta la *Sibilla* Borghese, la quale viene anche richiamata dall'atteggiamento del capo della *Fortezza.*

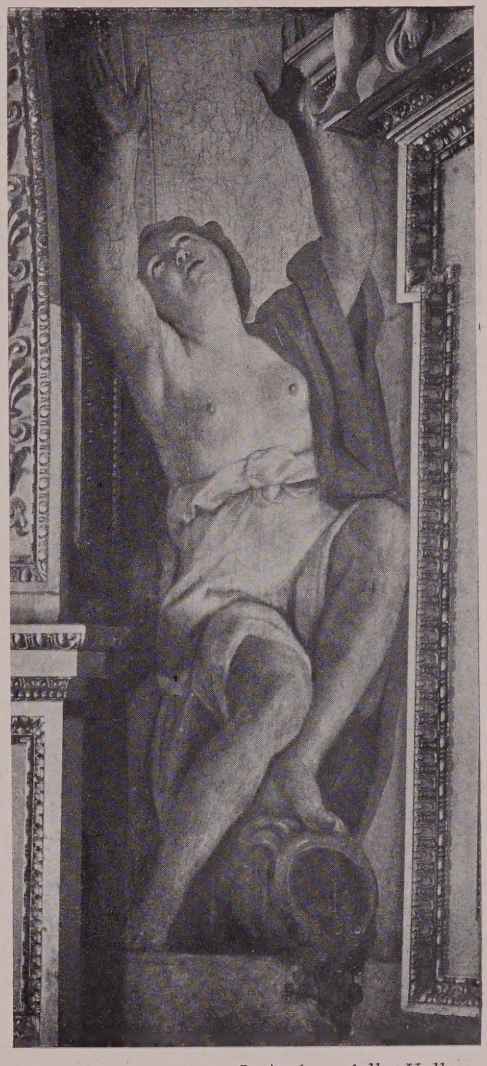


Fig. 38. — Roma, S. Andrea della Valle: *Povertà volontaria.*
(Fot. Moscioni).

La testa della *Speranza* si può avvicinare per lo scorcio alla *S. Barbara* del Museo Capitolino; la *Religione* fa pensare al tipo delle Madonne del Sassoferrato. Secondo il Bellori, i colori delle vesti delle Virtù, avrebbero un valore simbolico. — Anche a Grottaferrata il Domenichino rappresentò gli *Evangelisti* e le *Virtù*, ma poichè gli uni ornavano gli esigui pennacchi del cupolino e le altre gli sguanci delle finestre, diede ad essi, con fine intuito, ben scarsa importanza: a S. Andrea della Valle portò queste figurazioni ad un altissimo sviluppo.

Fig. 39. — Roma, S. Andrea della Valle: *Carità*.
(*Fot. Moscioni*).

S. Giovanni indica Gesù a S. Pietro e a S. Andrea. — Campagna lievemente collinosa, chiusa da bassi colli azzurrini. In primo piano, seduto sur un poggio, è S. Giovanni, in parte nudo, il quale col braccio destro disteso indica a Pietro e Andrea Gesù, che si vede nel lontano a sinistra incedere dritto, solenne: e S. Andrea invita il compagno a recarsi, insieme a lui, verso il Salvatore. Il paese, non notevole per taglio e tonalità, è, però, aperto con effetto di lontananza, sobriamente reso e ha certa morbidezza e vita nelle vegetazioni. La scena è semplice e animata. Le figure si rilevano sul fondo e sono espressive: vi è regalità nell'incedere di Gesù; desiderio reverente e impaziente in Pietro e Andrea, oltre la consueta nobiltà. Mentre, però, gli atteggiamenti di Gesù e di Giovanni sono naturali e belli, alquanto curiosi appaiono quelli degli altri due personaggi che sembrano saltellare sulla punta dei piedi. L'organismo coloristico è vivo ma non armonico, nè notevoli sono i singoli toni. Assai fine è il disegno e la modellazione — specie nella mirabile figura di S. Giovanni. Il panneggiare è gonfio in Pietro e Andrea. Il tipo qui è quello comune, dal corpo lungo e magro e dalla testa piccola.

S. Andrea ascende al cielo (finalino terza parte), seminudo con un drappo giallo svolazzante dietro, con le braccia aperte come imploranti, la testa arrovesciata, tenuto da un rapimento e da un gaudio profondo. È scortato da angeli che recano croce, corona, palma — simboli del suo martirio e della sua vittoria. La figura del santo è modellata con mirabile e sobria scienza — si noti specialmente il torace dalle costole finemente accennate sotto la pelle, la quale si affloscia in morbide pieghe sul ventre. Il Santo richiama il Redentore nella cupola di S. Giovanni a Parma. Esso, però, ha le braccia ambo levate formanti due linee parallele, mentre Gesù ha la sinistra distesa quasi orizzontalmente; presenta, inoltre, la gamba sinistra molto più sollevata che non quella del Cristo, in modo forse non naturale e

piacente; la testa è meno arrovesciata di quella di Gesù e ciò attenua la forza dell'espressione; Gesù sembra che scenda lentamente: S. Andrea pare che navighi nello spazio in senso orizzontale. Il gruppo di S. Andrea e degli angeli stacca crudemente sul fondo azzurro, come intagliato su esso, e sulla massa nerastra delle nubi, con ombre sorde e crude. Il chiaroscuro, però, ha vaghi effetti nell' angelo a destra.

Vocazione di Pietro e Andrea. — In primo piano un fiume su cui scende una barca condotta da Giovanni, quasi nudo, che si sforza di accostarla alla riva sulla quale è Gesù, invitante con la destra distesa Pietro e Andrea seminudi. Costoro, presi da fremente slancio, pare che stiano per gettarsi dalla barca, prima che essa abbia toccata la sponda. A destra alti alberi s' incurvano sulle onde; nel fondo il paese è chiuso da basse colline. Migliore è il taglio del paese rispetto al primo affresco — vago, suggestivo, e, inoltre, fuso e delicato nel colore. I toni verdini dell'acqua sono accordati con quelli chiari della terra e del muro variati da ombre, e sul muro risaltano alberi di tonalità robuste, dal fogliame morbidissimo, variamente disposto e staccante animato sul cielo latteo o grigio. Le figure degli apostoli sono movimentatissime; Gesù solo è fermo, dignitoso, imperioso e dolce. Qui, più che negli altri affreschi della vita di S. Andrea, appare l'influsso di Michelangelo e dell'Antico, nell'amore per le forme ignude, nel movimento come elemento primo e dominante di espressione, nell'audacia degli scorci. Gesù richiama, per l'atteggiamento, una figura disegnata da Lodovico Carracci (n.° 1288, degli Uffizi) e il Gesù del quadro di Lodovico già nella chiesa dei Mendicanti a Bologna; il barcaiuolo, quello dipinto da Lodovico nel *S. Giovanni predicante,* un tempo alla Certosa di Bologna (Malvasia).

Per questo affresco esistono due disegni di mano del Domenichino nella raccolta degli Uffizi, contrassegnati dai numeri 3541 e 3542. Nel primo le figure sono disposte sopra una linea orizzontale; sul davanti a sinistra è Gesù che protende la destra ordinando; più in dentro è la barca con i due apostoli, posti l'uno a prua l'altro a poppa, divisi da S. Giovanni; due angeli scendono dall'alto; nel fondo sono due barche con uomini. Nel numero 3542 una linea montuosa chiude tutto l'orizzonte; Gesù è a destra non più a sinistra e con la testa e la mano destra tesa invita non ordina; S. Giovanni rema volgendo le spalle all'osservatore, mentre nel disegno precedente è ritratto di fronte ed è più mosso, poichè si sforza di accostare la barca a riva; i santi sono uno dopo l'altro, non più divisi dal rematore: il primo (S. Pietro) ha le gambe fuori della barca ed apre le braccia in atto pieno d'ingenua maraviglia e di slancio fervente; l'altro tiene con la destra una rete e appunta la sinistra, non si capisce bene se per ordinare al barcaiuolo l'approdo o per domandare a Gesù di correre ove egli si trova. Qualche figura appare lontano. In questo secondo disegno la scena è assai più animata che non nel primo ed è anche più vicina all'affresco, benchè ne differisca per parecchi elementi: p. e. nel disegno l'orizzonte è tutto chiuso, nell'affresco è libero a sinistra; Cristo nel disegno è a destra, nell'affresco è a sinistra; la barca nel disegno si vede tutta apparente da sinistra, col barcaiuolo in atto di volgere le spalle all'osservatore, nell'affresco si scorge non proprio tutta, proveniente da destra col rematore rivolto all'osservatore (1).

(1) Un soggetto analogo — *La conversione di S. Paolo* — è dato al Domenichino nella Cappella Inghirami del Duomo di Volterra. È notato dal Bellori. Il ch.mo sig. Michelangelo Inghirami ci comunica cortesemente che il D. eseguì il quadro, ora molto rovinato a causa dell'umidità,

Martirio di S. Andrea. — Avviene (fig. 40), in un atrio dominato da una statua di Minerva; S. Andrea, quasi nudo, è fermato a terra ad alcuni piuoli, con le gambe e le braccia aperte. Intorno son disposti i carnefici, i quali con funi percuotono il santo. Un d'essi è caduto a terra — si vuole sia il Lanfranco — e il vicino lo deride mentre un altro in primo piano — il Domenichino (1) — lo indica con ilare compatimento a uno che gli è presso. Nell'angolo a destra in primo piano è un gruppo comune allo Zampieri: due donne accorate ed un bambino che si stringe spaventato alla madre. Altre persone assistono a destra, sporgendosi da un muro, e in fondo, attraverso un arco, dietro il quale s'intravedono edifici classici. Scena notevole, specialmente per la chiarezza della costruzione, dato il numero delle fi-

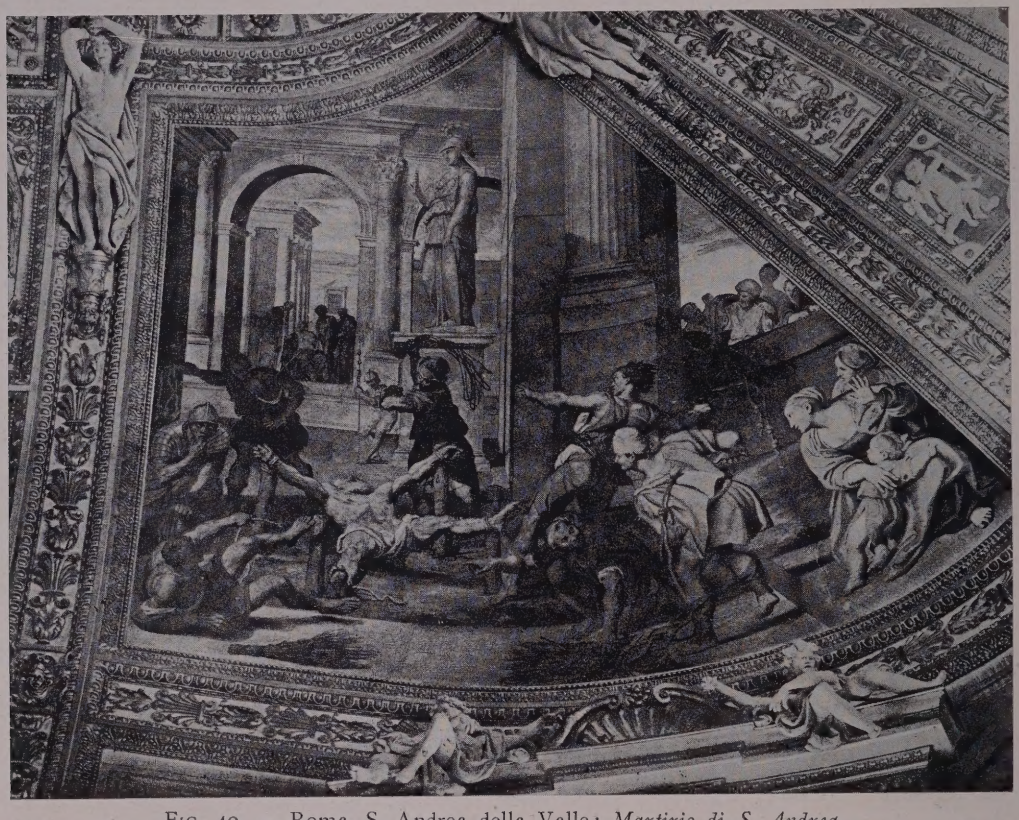


Fig. 40. — Roma, S. Andrea della Valle: *Martirio di S. Andrea.*
(Fot. Moscioni).

gure, per l'accordo dei toni chiari degli edifici, del cielo e delle carni; per la diversità e la forza degli atteggiamenti; per il carattere vario e potente dei tipi; per il magnifico rilievo e la solida sobria e profonda modellazione; per la violenza realistica dei manigoldi. Toglie forza alla scena la mancanza di espressione di dolore fisico nel santo e più il trascurato accenno dei lividi e delle piaghe prodotti dalle ferite. Lo sfondo architettonico richiama la lunetta della Galleria Doria di Roma, attribuita ad Annibale Carracci, rappresentante la *Visitazione della Vergine.* Nella dispo-

per commissione dell'ammiraglio marchese Iacopo Inghirami, il quale fece costruire la cappella ai primi del sec. XVII. In casa Inghirami vi è un'altra opera creduta del D.: una mezza figura di santa ».

(1) L'identificazione del presunto ritratto del Lanfranco non è facile, data la posizione della figura; l'altra non corrisponde al vero.

sizione delle figure a linea curva, intorno al Santo gettato a terra, vi è un leggero richiamo al *Martirio di S. Matteo* dipinto dal Caravaggio in S. Luigi de' Francesi.

Andata di S. Andrea al martirio. — Al centro il Santo in ginocchio, pregante, e tre manigoldi che cercano di tirarlo; a destra un soldato a cavallo, a sinistra un gruppo di persone che si spingono innanzi trattenute da un milite. Dietro, un castello innanzi al quale viene eretta la croce. Questa scena deriva da quella dipinta da Guido in S. Gregorio al Celio. La ricorda nell' idea generale del corteo che s'avvia al luogo ove si appresta il martirio; nella struttura; nel motivo dell'uomo a cavallo che si volge; nel gruppo del santo caduto in ginocchio circondato da tre uomini, de' quali uno a destra lo tira per un braccio. Il gruppo delle persone respinte è un motivo che si osserva nell'affresco del Domenichino in San Gregorio al Celio. Il riquadro è uno de' meno buoni del ciclo per la scarsa forza espressiva, specie dei manigoldi; in esso, probabilmente, il Domenichino potè essere aiutato. Piuttosto vivace è l'organismo coloristico. Le figure sono adattate alla singolare forma della cornice. Il vecchio in fondo a sinistra e le due donne sono tipi imitati dal Sassoferrato, come i colori chiari e freddi delle vesti delle donne.

I *motivi ornamentali*, sulle due prime finestre, sono eleganti per la semplice e vivace idea informatrice e il loro adattamento allo spazio, per la grazia dei puttini, l'audace, eletto atteggiamento dei due ignudi — un uomo e una donna — che richiamano gli *Ignudi* di Michelangelo alla Sistina.

La ripartizione della tribuna di S. Andrea della Valle fu debolmente imitata in S. Martino ai Monti. Dei pennacchi e delle *Virtù* si vede una chiarissima imitazione nella chiesa dei Gerolomini a Napoli; una imitazione meno evidente presentano, specie nella distribuzione e nell'atteggiamento dei putti, i pennacchi della chiesa del Gesù Nuovo a Napoli, eseguiti dal Lanfranco (1).

Il Domenichino doveva dipingere anche la cupola di S. Andrea della Valle, ma questa, contrariamente a ciò che si era stabilito, fu data al Lanfranco, poichè la magnifica opera dello Zampieri, come riferiscono il Bellori e altri, fu mal giudicata. Quanto narrano i contemporanei circa l'accoglienza che l'opera ebbe, pare quasi incredibile, specie quando si tenga conto delle lodi altissime prodigate a lavori eseguiti press'a poco nello stesso tempo. Il Bamboccio, cioè Pietro Wander (1596-1642), discreto pittore di genere, venuto a Roma verso il 1626, vi fu accolto con grande plauso. Il Reni, il Guercino, l'Albani, il Lanfranco avevano ammiratori numerosi e fervidi. Ma qual cosa abbiamo del Reni, specie in questo periodo, che possa paragonarsi alla grande fatica compiuta dal Domenichino? Il Guercino, verso il 1621-23 probabilmente, dipinse le sue opere più alte: l'*Aurora* del Casino Ludovisi e la *S. Petronilla* della Galleria Capitolina a Roma. Noi ammiriamo nella prima la concezione non comune — per quanto inspirata dal Marino — semplice e vaga, la leggiadria di alcuni tipi, l'animato e vigoroso gioco di chiaroscuro, che dà rilievo alle figure, il colore vivace, la notevole abilità tecnica, la facilità del tocco; e nella seconda la libertà della composizione, il suo rilievo; accanto a figure accademiche altre animate ed espressive, specie quella mirabile della santa, colore piuttosto vivo, chiaroscuro vigoroso se non sempre leggero, e datore di un certo carattere di mistero alla figurazione, tocco pronto, vario e dolce. Ma non vi è, certo, quella larghezza di visione, quella profondità di pensiero, quella personalità così spontanea, deliziosa e possente che i freschi di S. Andrea della Valle presentano. L'Albani circa il 1625,

(1) Nell'affresco della sala grande al primo piano nella Galleria Borghese, il Lanfranco dopo il 1616 rappresentò *Gli Dei dell'Olimpo:* la figura di donna dietro Marte è un tipo tolto dal Domenichino.

dipinse la celebre loggia nel Palazzo Verospi, ora del Credito Italiano a Roma. È l'opera sua più importante, semplice e piacente nella concezione e nella costruzione, di un carattere decorativo sereno, nobile, elegante, con figure animate e varie, di tipo leggiadro, di espressione soave e gradevole, coperte di vesti di tinte spesso simpatiche, sempre, come le altre tonalità, vivaci. Ma si osservano chiare derivazioni da Annibale Carracci e da Raffaello, mentre a S. Andrea della Valle si ha una vera, profonda assimilazione di forme diverse; la ripartizione dello spazio è leggiadra ma comune, mentre quella di S. Andrea della Valle è originale e mirabile; le composizioni e le figure non hanno l'intima significazione di quelle del Domenichino; il chiaroscuro non è così efficace come nello Zampieri, nè i tipi così vari, caratterizzati e variamente e vivamente espressivi; le figure non presentano, come quelle di S. Andrea della Valle, atteggiamenti tanto diversi e arditi, nè un modellato tanto mirabilmente largo e magistrale. Il Lanfranco dipinse la cupola di S. Andrea della Valle quasi contemporaneamente, e in essa pur lodando la facilità anche intemperante, con cui è ottenuto l'effetto decorativo, non si trovano elementi tali da far pensare nemmeno ad un confronto col Domenichino.

Così che noi possiamo ben far giustizia del giudizio dei contemporanei e ritenere i freschi di S. Andrea della Valle come uno dei saggi più nobili della pittura italiana del Seicento.

Roma, S. Silvestro al Quirinale: *Affreschi* (1628?).

Il Passeri e il Bellori affermano che il Domenichino, subito dopo gli affreschi di S. Andrea della Valle, eseguì quelli della cappella Bandini, in San Silvestro al Quirinale. Son quattro ovali che riempiono i pennacchi della cappella. Vi si vede rappresentato: *David, con l'arpa, che danza*, *Giuditta con la testa di Oloferne* (1), *Lo svenimento di Ester innanzi ad Assuero* (2), *Salomone con la madre Betsabea in trono.*

Nel primo ovale vi sono due vittimari, uno con toro e uno con pecora, che richiamano l'ugual motivo nel *Giudizio di S. Cecilia* a S. Luigi de' Francesi; nel secondo è ricordata la *Distribuzione delle elemosine* a S. Luigi de' Francesi, specie per l'ammassamento e l'atteggiamento delle figure a pie' del gradino su cui sorge Giuditta. Il quarto affresco risente, nella costruzione delle scene e nell'atteggiamento delle figure, di un quadro del Reni — *Semiramide e Nino* — già in casa dei marchesi Tanari a Bologna, ora nella Galleria di Dresda.

Non si crederebbe che questi affreschi sieno stati eseguiti dopo quelli di S. Andrea della Valle. In essi non vi è alcuna traccia, anche lontana, di quel senso di monumentalità, di grandiosità michelangiolesca che appare non solo in S. Andrea della Valle, ma anche nelle opere dell'istesso tempo; come non vi è l'espressione e il carattere nel movimento, che in quelle opere si nota. Il colore non è robusto, ma chiaro e slavato da lumeggiature bianche assai frequenti; gli atteggiamenti e i movimenti non sono ottenuti con quella franchezza e non

(1) Un quadro di identico soggetto è attribuito al Domenichino nella Galleria di Monaco.

(2) Nel catalogo dell'ex Pinacoteca Manfrin a Venezia (1872, p. 14) è notato un *Episodio della Storia di Ester e di Assuero* con parecchie figure intiere, bella veduta di colonnati e di giardini nel fondo, attribuito al Domenichino. Non ne abbiamo notizia. Alla Esposizione d'arte sacra a Venezia, nel 1908, era esposta col nome del Domenichino una *S. Agata* che non abbiamo veduta.

Il Bellori nota un quadro del Domenichino — *Saba al trono di Salomone* — presso il conte d'Ognatte, ambasciatore di Spagna.

presentano quell'audacia che si riscontra in S. Andrea della Valle; il panneggiare non offre la semplice eleganza e facilità di S. Andrea della Valle. Più conforme al vero ci parrebbe il collocare gli affreschi di S. Silvestro vicino a quelli di San Luigi de' Francesi, non solo per i raffronti già notati, ma per il carattere dei tipi, il fondo cinereo che si vede nell' affresco rappresentante lo *Svenimento di Ester* uguale a quello che si osserva in S. Luigi de' Francesi; le tonalità e, in una parola, per il grado di maturità della tecnica. Sono opere non molto importanti, ma tuttavia notevoli, specie se non molto tarde, per l'adattamento alla forma dei riquadri delle composizioni chiare, unite, animate, semplici; per la vita delle figure nobili, espressive, finemente segnate — si osservino specialmente quelle del quarto ovale e il soavissimo puttino in primo piano, nel secondo — per la gentilezza di cui tutto è materiato. Manca ogni elemento tragico nel secondo ovale, come sarebbe da aspettarsi.

Fig. 41. — Dresda, Galleria: *Madonna di S. Giorgio* (Correggio).
(Fot. Alinari).

Milano, Pinacoteca di Brera: *Pala* (1629).

Del 1629 si può ritenere la Pala di Brera, che il Malvasia mette accanto all' affresco di S. Gregorio al Celio, cioè al 1609, e il Passeri e il Bellori registrano fra le ultime opere del Domenichino a Roma — l'uno coeva agli affreschi di S. Silvestro, l'altro al *Martirio di S. Sebastiano*. La seconda ipotesi è fondata, come appare dalla monumentalità dell' insieme, dall' audace atteggiamento del S. Giovanni, dalla squisita maturità della tecnica, fine, larga, franca. Il quadro fu eseguito per la chiesa di S. Petronio de' Bolognesi a Roma (1) e venne alla Brera nel 1812; nel 1816 si doveva restituire insieme ad altre opere, ma poi lo si tenne come cambio di altri quadri mandati a Parigi. La Vergine (tav. XVII) siede in un trono elevato su alto basamento e il Bambino, poggiando i piedi sul cuscino ove riposano quelli della Madre, si abbandona nel suo grembo non senza ch' ella tenga con la mano il suo braccino destro e ne stringa il corpicino fra le gambe misuratamente aperte. Ai lati della Vergine son quattro angeli, due per parte, suonanti svariati istrumenti. Sulla testa di Maria si librano tre testine angeliche e, più in alto, agli estremi del quadro, due puttini sollevano due tendine, si che l'Eletta stacca sur un fondo luminoso di cielo. A pie' del trono è, a destra, S. Petronio implorante, e ai suoi piedi due puttini che cercano di far entrare le loro testine nella mitra del Santo; a sinistra S. Giovanni col ginocchio destro a terra e la mano sinistra al petto, mentre nell'altra

(1) Ricci — *La Pinacoteca di Brera* — Bergamo, Ist. d'arti graf., 1907, pag. 96 e 116.

stringe una penna. Un puttino presso l'Evangelista si aggrappa all'aquila, simbolo di lui, e un altro, che spunta dietro la spalla destra del Santo, solleva con la sinistra un calice, su cui è un serpente, mentre con la destra par quasi si faccia velo agli occhi.

È una delle pale più solenni del Domenichino per la semplice, chiara e monumentale costruzione, la cui idea madre soltanto deriva da un quadro di Annibale Carracci e Lucio Massari alla Pinacoteca di Bologna (*Vergine col Bambino e Santi*). In entrambe la Vergine domina dall'alto e ai lati del basamento del trono sono due santi, uno per parte. Ma, come spesso, il Domenichino ha sviluppata l'idea e, mentre la costruzione di Annibale non è nè originale, nè straordinaria, la sua è una delle più magnifiche del 600. Il quadro richiama anche, nella costruzione, la pala del Correggio nella Galleria di Dresda (fig. 41). Il Correggio alita in tutta l'opera divinamente — senza toglierle carattere — specie nei putti, collegati per motivi ed atteggiamenti a quelli della *Coronazione della Vergine* a Fano. La Vergine è di una gentilezza squisita, nelle forme, nell' atteggiamento, nell' espressione; caratteristico è il S. Petronio, un vecchio dal lungo corpo magro con la piccola testa ossuta finemente trattata, specie nella carne, dalle mani animate, dallo sguardo e dalla bocca spirante fervida devozione. Il S. Giovanni è una fiorente figura giovanile, arditamente atteggiata, nobilissima. Ma, più che dalle grandi figure, che sono pertanto fra le più belle dipinte dal Domenichino, l' osservatore viene attirato dai motivi degli angeli, che sono qui di una freschezza, di una soavità, di una grazia che innamora, benchè le opere del Domenichino ne presentino a dovizia. Si noti quello dei due puttini che cercano di mettere in capo la mitra; si noti il puttino aggrappato all'aquila che guarda in alto col viso illuminato da ingenua gioia, e l'altro che si fa velo graziosamente con la mano agli occhi. Così gli angeli musicanti, in svariate attitudini, gentili e soavi, e i due audacemente gettati che sollevano le tendine; così il Divino colto in una posa squisitamente infantile. Il disegno è franco nella sua accuratezza ed elettezza, la modellazione sobria, profonda e piena di rilievo; il panneggiare largo, si che ne viene accresciuta la grandiosità delle figure; il chiaroscuro fine e con squisiti effetti — p. e. nel volto degli angeli musicanti.

Roma, S. Lorenzo in Miranda: *Pala* (1629).

È simile nella costruzione e negli atteggiamenti dei santi al quadro precedente. Il Passeri la dice dipinta non molto tempo dopo il quadro, ora a S. Maria degli Angeli. Richiama più della pala di Brera, l'opera citata di Annibale Carracci e Lucio Massari. Essa è molto rovinata dal restauro e dal tempo: i toni sono profondamente alterati e ancor più snaturato è il chiaroscuro; il segno è ripassato si che le figure appaiono sformate. Povera cosa, se fatti su disegno del Domenichino, sono i *Termini* e gli ornamenti in stucco dell' altare.

Roma, S. Carlo a' Catinari: *Pennacchi* (1628-30).

Tra il 1628-30 van collocati gli affreschi nei pennacchi di S. Carlo a' Catinari (1).

(1) Nelle Memorie intorno alla chiesa dei SS. Biagio e Carlo a' Catinari (di L. M. Cacciari), Roma, Morini, 1861, p. 26, è affermato che gli affreschi costarono 2000 scudi, furono terminati il 29 giugno 1630, e si devono alla volontà testamentaria del Card. Leni, il quale molti altri lavori curò nella chiesa. Vennero ripuliti da Luigi Scalzi (p. 80).

Nella coll. Spencer è ascritto al Domenichino un *S. Carlo Borromeo che dice la messa*, opera lontanissima dallo Zampieri.

Tav. XI. — Parigi, Louvre: **S. Cecilia.**

Il Bellori li pone fra le ultime cose eseguite dall'artista a Roma, prima della sua partenza per Napoli, mentre il Passeri li nota dopo gli affreschi nel Palazzo Mattei, cioè dopo il 1617 circa. Anzi il Bellori dice che, essendo quest'opera « mal riconosciuta », il Domenichino non si curò di proseguire la cupola, e lasciò la *Temperanza* « non interamente di sua mano compiuta ».

Guardando l'altar maggiore: a destra è la *Giustizia*, figura colossale, seduta sulle nubi con tunica violacea e sopra manto giallo svolazzante — secondo il Bellori il violaceo della tunica indicherebbe la gravità e moderazione delle sue leggi —; ella guarda in basso e ha nella destra lo scettro. Un puttino da sinistra la incorona; due, uno con fasci, l'altro con bilancia, sono a destra. Sotto è una fanciulla di proporzioni normali, nuda fino alla cintura, in atto di premere con le mani le poppe — ciò che indicherebbe, secondo il Bellori, che la Giustizia non deve esser parziale. A sinistra è la *Prudenza* con tunica gialla — maturità — e manto azzurro — limpidezza del consiglio e serenità della mente — di proporzioni colossali, in atto di guardare in alto, col viso appoggiato nella mano sinistra e nella destra uno specchio. Alla sua sinistra son due puttini; uno getta le palle delle sorti entro un'urna, l'altro ha un serpe su cui vola una colomba — segno della semplicità, per cui la *Prudenza* differisce dalla malignità; a destra è un altro putto che l'aiuta a reggere lo specchio e addita il cielo. Sotto è un vecchio quasi nudo che ha nella sinistra un orologio, poichè il tempo è necessario alle azioni prudenti — le spiegazioni sono sempre del Bellori — e un compasso nella destra. È il Tempo che indica dover la Prudenza adoperarsi *a tempo*. Dando le spalle all'altare: a destra è la *Temperanza*, colossale, con tunica turchina e celeste, con manto svolazzante color verde, temperato di giallo a indicare la maturità delle passioni giovanili. È volta di profilo a sinistra, con nella mano manca una palma, mentre con la destra prende il freno da una fanciulletta — *Voluttà* — per imporlo sur un camello, impresa di S. Carlo e dei Borromeo. Alla sua sinistra son due puttini, ciascuno con una piccola anfora. Sotto è una fanciulla che frena un cavallo imbizzito, cioè l'alicorno — altra impresa di S. Carlo — e questa indica l'amor casto. A sinistra è la *Fortezza*, colossale, con elmo ed egida, guardante in alto con in destra spada, in sinistra scudo. Alla sua dritta è un puttino che spiega un cartello su cui si legge *humilitas*, impresa di S. Carlo, alla sua sinistra due puttini a cavallo ad una colonna. Sotto, un giovane quasi nudo con dardo in destra, in atto di frenare un leone che inforca. Le figure sottoposte alla *Prudenza* e alla *Temperanza* hanno lo sguardo rivolto in alto, quelle sotto la *Giustizia* e la *Fortezza* in basso. Le due donne e i due uomini si trovano di fronte diagonalmente. Il vecchio sotto la *Prudenza* presenta l'istesso tipo, l'istesso trattamento dell'anatomia e atteggiamento simile al *Tempo* nell'affresco del Palazzo Costaguti.

Vi si riscontra, come nei freschi di S. Andrea della Valle, la tendenza, benchè meno possente alla monumentalità e alla grandiosità nelle forme, negli atteggiamenti, nelle espressioni; forza di rilievo, importanza data al movimento, audacia negli atteggiamenti, sobri sconfinamenti dalla cornice, ondeggiare del manto. Vi è, però, differenza sostanziale nella costruzione del pennacchio. A S. Andrea della Valle si vede l'Evangelista, gigantesco, circondato da angeli e nell'origine del pennacchio un angelo a chiaroscuro; a S. Carlo, invece, il pennacchiò è diviso in due parti — nella superiore si vede la Virtù, monumentale, che ha due puttini da un lato e uno da un altro e, sotto lei, un'altra figura di proporzioni normali. La prima costruzione ha il pregio di essere più semplice, più unita, e, quindi, più grandiosa. Le figure sono belle per nobiltà, fervore e candore, e fra esse si fanno notare specialmente il *Tempo* per il

sobrio e profondo trattamento anatomico, la *Fortezza* grandiosa e inspirata; i putti, segnatamente i due a sinistra della *Prudenza* e i due a sinistra della *Temperanza* — che richiamano, per l'atteggiamento, quelli della *Danae* del Correggio — e infine, quello a destra della *Fortezza*. La *Giustizia* è modellata con certa durezza; la figura sottoposta ad essa ha la veste in grosse pieghe scivolante dal corpo, cui toglie sveltezza col suo gonfiarsi. Le tinte son chiare, con differenza da S. Andrea della Valle dove son piuttosto intense. Il chiaroscuro ha qualche effetto grazioso — p. e. nel putto estremo a sinistra della *Prudenza* — ma, in genere, è tagliente, specie nella *Giustizia* che fa apparir dura in molte parti (così nelle gambe e nel seno). In complesso queste Virtù sono fra le buone opere del Domenichino, ma ad esse nuoce segnatamente la eccessiva elaborazione, i troppi elementi simbolici, mentre le Virtù di S. Andrea della Valle sono incomparabilmente più semplici e solenni (1).

Su le *Virtù* di S. Carlo a' Catinari vi è un sonetto del Paoli (2).

Le Virtù ch'hai dipinte in sacre mura,
Han dai Cardini il nome, e chi ben mira
Esse i cardini son, dove s'aggira
La gloria tua, ch'ogni altra oscura.

Le stesse in dotte carte anco figura
Quel grande onde il suo grido alza Stagira:
Ma dubbio è qual de' duo più vive, e spira
L'idea de l'intelletto, o la Pittura.

Quai può far mano umana opre più belle
Ch'avvivar la Virtù? Taccia il lavoro
Di sua pinta Calunnia il primo Apelle.

Sta fra chiare Virtù vita, e tesoro
E poggiando il tuo nome alto alle stelle
Esse per te vivranno, e tu per loro.

Roma, S. Maria degli Angeli: *Martirio di S. Sebastiano* (1629-30).

Il Bellori dice quest'opera — fino al XVIII secolo in S. Pietro in Vaticano (3) — coeva agli affreschi di S. Carlo a' Catinari; il Passeri la nota dopo gli affreschi in S. Silvestro e la Pala di Brera. Elementi sicuri per la datazione sono offerti da una lettera riportata dal Bellori. È diretta dal Domenichino a Francesco Angeloni.

« L'avviso che mi dà nell'altra sua della tavola di S. Pietro, non dicono bene della troppo roba nella parte da basso, perchè così richiede l'osservazione, e il co-

(1) Il Bellori e il Cacciari (p. 96-105) illustrano minutamente la simbologia, e, forse, van troppo oltre — specie il secondo — nel dare un significato ad ogni più semplice cosa. Secondo il Malvasia, mons. Agucchia soccorse il Domenichino col consiglio, per queste rappresentazioni e per quelle analoghe di S. Andrea della Valle: e ciò è ammissibile, almeno, per le prime, la cui elaborazione è più propria di un dotto ecclesiastico che di un' artista. Opera di carattere spiccatamente allegorico è la seguente:

Torino, Pinacoteca: *Tre putti*. Quello a sinistra, che ha ai suoi piedi una base di colonna, simboleggia l'*Architettura*, quello al centro, col piede sopra una sfera armillare e nella destra alzata un orologio a polvere, l' *Astronomia*, quello a destra, che fa l'innesto di un albero, l' *Agricoltura*. Paese monotono. Putti graziosi, vivaci, finemente eseguiti, con bel gioco di chiaroscuro. Crediamo sia del secondo periodo.

(2) *Rime varie*, Roma, Corbelletti, 1837, p. 273.

(3) *Revue d. d. Mondes*, 1870, IV, 478. In S. Pietro vi è una copia in mosaico.

stume del rappresentare tal soggetto. Nella parte di sopra possono ben dire qualche cosa; perchè a dire a V. S. la verità, voleva farvi certe nuvole: non ebbi tempo, dovendo venire in fretta a Napoli, come feci, senza vederla da basso tutta insieme, senza il palco, e senza ritoccarla, e lasciai uno che per me le dasse la vernice. Io vorrei stare più con V. S., ma la calce mi aspetta, avendo principiato la cupola. Napoli li 12 giugno 1638. »

S. Sebastiano (fig. 42) è addossato ad un palo ed è tirato su mediante corde; a destra è un soldato a cavallo che mette in fuga la folla addensatasi: nell'alto domina il Redentore in una gloria d'angeli; in fondo a sinistra appare il Colosseo, poichè, secondo la tradizione seguita da molti artisti, il supplizio del Santo avvenne sul Palatino.

Fig. 42. — Roma, S. Maria degli Angeli: *Martirio di S. Sebastiano.*
(Fot. Anderson).

Appar chiara in quest'opera l'influenza di Michelangelo nel Redentore, che è simile all'Eterno della *Creazione di Adamo* alla Sistina, non solo nell'atteggiamento ma anche nel motivo degli angeletti che lo circondano e del manto svolazzante; inoltre, nelle figure colossali, nella vivacità dei movimenti. La donna in primo piano ricorda quella della *Trasfigurazione* di Raffaello; il giovine, proprio sotto la zampa del cavallo, richiama, per l'aria del volto, il *S. Giovanni Evangelista* nel pennacchio di S. Andrea della Valle; gli angeli musicanti offrono un leggero richiamo a quelli del *Martirio di S. Agnese*. L'opera ha sofferto molto: i toni son quasi tutti cresciuti e l'organismo coloristico è sformato. La composizione è carica e poco libera. Vivace è il motivo del soldato a cavallo che fuga la folla impaurita, ma l'attenzione viene troppo assorbita da questo episodio. Le figure son nobili ed espressive, rilevate sul fondo, solidamente modellate con sobrio e profondo accenno anatomico, francamente segnato. Si noti il Santo nobilissimo, rapito, finemente modellato specie nel torace; l'uomo a sinistra con un ginocchio a terra, costruito con larghezza potente in uno scorcio ardito; il soldato a cavallo, col rosso manto svolazzante, bello per l'imperiosa energia dell'atto e l'impeto del cavallo girante (questo, però, appena mediocre di segno), il giovine candido, sotto la zampa del cavallo per il mirabile modellato del volto; i soldati, in genere massicci, volgari, caratteristici. Il chiaroscuro nelle parti conservate è energico e fuso abbastanza, con qualche vago effetto, come sul volto della prima figura ritta a sinistra e di qualche angelo. Spiacente è il Redentore, dalle lunghissime gambe rilevantesi sul manto azzurro, nè la gloria d'angeli che lo circonda è notevole. I maggiori pregi son dovuti alla maturità della tecnica.

Fra le ultime opere compiute dal Domenichino a Roma era un *S. Francesco in estasi*, nella chiesa dei Cappuccini. Il quadro è registrato dal Bellori — il quale

dice che il Domenichino lo dipinse per soddisfare un voto fatto in occasione di malattia — dal Nibby (1) che nota, inoltre, un affresco trasportato su tela, raffigurante *S. Francesco moribondo*. Del quadro resta ora una copia (3ª cappella a destra); l'affresco (stessa cappella) non è di mano del Domenichino (2).

Roma, S. Maria della Vittoria: *La Vergine presenta il Bambino a San Francesco* (1630).

Il Passeri indica questa come l'ultima opera del Domenichino a Roma. Si trova nella seconda cappella a destra. È mal ridotta, debolissima, e poco più che il disegno può attribuirsi allo Zampieri. I due laterali — *S. Francesco riceve le stimmate* e *S. Francesco in estasi* — sono meschine cose di Antonio Barbalonga, cui il Domenichino li commise perchè occupato (Passeri) a stringere il contratto con la Deputazione del Tesoro di Napoli. Il Baglione e il Malvasia attribuiscono tutto allo Zampieri; il Bellori nota solo il quadro centrale che pone dopo gli affreschi di S. Silvestro (3).

*
* *

Si mantiene costante nelle opere di questo periodo la tendenza a prendere inspirazione da artisti, diversi di scuola e di indole. Il maggior numero di ricordi è di dipinti di Annibale Carracci e del Correggio — i maestri che il Domenichino, anche nel primo periodo, mostra d'aver più vivamente studiati ed amati: a volte, pare che egli si sia liberato dalla loro influenza, ma ecco che, semplicemente, devotamente, ritorna ad essi. Al contrario la simpatia per Raffaello si affievolisce, come rivelano gli scarsi richiami all'arte dell'Urbinate. Si nota, però, ancora qualche affinità col Caravaggio, che lo Zampieri aveva fugacemente sentito al principio della sua attività; tali assonanze si limitano a motivi episodici e allo spunto di qualche costruzione e vanno considerati come occasionali atteggiamenti del suo spirito, che presenta propensioni varie: a Tiziano, all'Albani, a Lodovico Carracci, al Reni, i cui nomi ricorrono per una o due volte nell'esame dei lavori del secondo periodo e senza marcato rilievo. L'artista, che veramente signoreggia il Domenichino negli ultimi dieci anni del suo soggiorno a Roma, è Michelangelo. Il Domenichino dovè restare per lungo tempo quasi sbigottito dalla eroica grandiosità del Buonarroti e si abbandonò nella contemplazione delle opere del mite e gentile Raffaello, cui egli non fu peritoso, per l'affinità dell'indole, di accostarsi. Ma, a mano a mano che la sua coscienza artistica si rinsalda, la sua mano e il suo occhio diventan consci della loro virtù, il suo spirito si amplia nell'immenso dispiegamento delle energie artistiche dell'Urbe, egli, insensibilmente, vien penetrato dal solenne alito dell'arte michelangiolesca e, temprato com'è, non ne esce al soffio sconvolto, ma rinvigorito di forze nuove e possenti. Tale compenetrazione del più titanico spirito, che vanti il Rina-

(1) *Guida di Roma*, '94, p. 201.

(2) Venturi, *La Galleria Sterbini*, Roma, 1906, p. 139, dà giustamente al Bachiacca un *San Francesco*, attr. dal catalogo al D. Nel Museo Civico di Padova è ascritto al D. un *S. Francesco*, con poco fondamento, come un'*Estasi di S. Francesco* nella Casa di ricovero di Padova.

(3) Al D. si trova data anche una *Vergine col Bambino*, già in sagrestia, della quale ora non si ha notizia. Così Malvasia, Bellori, Rossini (*Mercurio Errante*, Roma, Molo, 1693, Parte III, p. 59) e altri. Il Titi (*Descriz.*, p. 295) dice che tal quadro fu trasportato fuori di Roma.

Tav. XII. — Parigi, Louvre: **David.**

(Fot. Giraudon).

scimento italiano, si afferma insieme ad una più diffusa ed intensa visione intima dell'antichità classica, poichè le due tendenze si integravano ed animavano a vicenda.

Profondi o superficiali che sieno i contatti con gli artisti citati, è men facile, certo, che nel primo periodo, notare imprestiti di concezioni, di costruzioni, di motivi e di tipi. Invece assai spesso osserviamo, fin dall'inizio di questa seconda fase della sua attività artistica, una vera e magnifica virtù di assimilazione, la quale attinge il massimo sviluppo negli affreschi di S. Andrea della Valle, in cui il Domenichino dà la più solenne affermazione della sua arte, riducendo e subordinando alle qualità fondamentali del suo temperamento, elementi d'ispirazione di una insostenibile energia dissolvitrice, quali quelli del Correggio, di Michelangelo e dell' Antico. Noi non sapremmo a quale altro pittore italiano del Seicento riconoscere tanta gloria.

È naturale che questo sia il momento di pieno sviluppo delle sue facoltà, di massima attenuazione delle sue manchevolezze.

La scienza della messa in scena si perfeziona mirabilmente, pur senza perdere la primitiva chiarezza e semplicità e senza ricorrere ai superficiali allettamenti cosi in voga nel Seicento. Le linee d'insieme e delle singole parti si animano, pur non assurgendo mai ad una notevole importanza. Permane la tendenza a spostare il centro dell'azione ad un estremo e alla ricchezza episodica, ma questa è disciplinata da un gusto più raffinato e fervido ed è contenuta, sì che parecchie opere sono improntate di nobile sobrietà e austerità di composizione, specialmente i freschi di S. Andrea della Valle. La felice disposizione già rivelatasi nell'Abbazia di Grottaferrata, a decorare agevolmente e nobilmente vaste superfici, ha una espressione altissima in S. Andrea della Valle, in cui la doviziosa ma non intemperante disposizione d'insieme, le varie e vaghe forme dei riquadri e la facilità con cui son ricavate, non trovano riscontro in nessuna opera contemporanea.

I soggetti trattati dallo Zampieri in questo tempo sono tutti religiosi ed egli li rende col fervore e la devozione giovanile; la *Caccia di Diana* di classico non ha nulla: è una lieta e rumorosa ricreazione di fanciulle e di giovani donne. — I tipi si moltiplicano, pur rimanendo, in genere, candidi, si avvivano in una maggiore intensità e mobilità di espressione; le Virtù di S. Andrea della Valle sono, perciò, tra le figure più profondamente espressive che vanti l'arte italiana e rappresentano vere creazioni tipiche, vere traduzioni plastiche di nobilissimi ideali intimamente vissuti.

Il progresso tecnico è sensibilissimo e diffuso. Il disegno acquista magnifica franchezza, sicurezza e solidità, che si manifesta al più alto grado in S. Andrea della Valle; la scienza della struttura e dei movimenti del corpo umano attinge una stupenda profondità — anche gli animali a volte, p. e., nella *Caccia di Diana*, sono finemente trattati —; il rilievo, specie nel periodo michelangiolesco, diviene quasi statuario. Il colore e il chiaroscuro, pur non raggiungendo mai l'importanza di elementi sostanziali ed emotivi, si intensificano e si nobilitano; il colore perde la sua intonazione biaccosa, il cui pernicioso effetto si riscontra a S. Gregorio al Celio e a Grottaferrata e spesso si avviva notevolmente senza, pertanto, esser molto vario e piacente e accordato; il chiaroscuro non presenta che solo assai di rado quel contrasto alquanto aspro che si osserva in quasi tutte le opere del primo periodo; si fa più marcato ma più fuso insieme, giovando alla vita delle composizioni e delle figure.

I fondi paesistici hanno, a volte, vivace bellezza e significazione, pur non costituendo generalmente un fattore di marcata rilevanza.

Le doti accennatesi chiaramente fin nelle prime opere, noi troviamo in questo secondo periodo determinate e portate alla loro espressione suprema: la linea di svolgimento dell'artista si sviluppa senza oscillazioni, senza arresti, disegnandosi ferma e luminosa sullo sfondo tumultuoso dell'arte del Seicento.

Fig. 43. — Roma, Palazzo Costaguti: *Particolare della decorazione di una camera.*
(Fot. Moscioni).

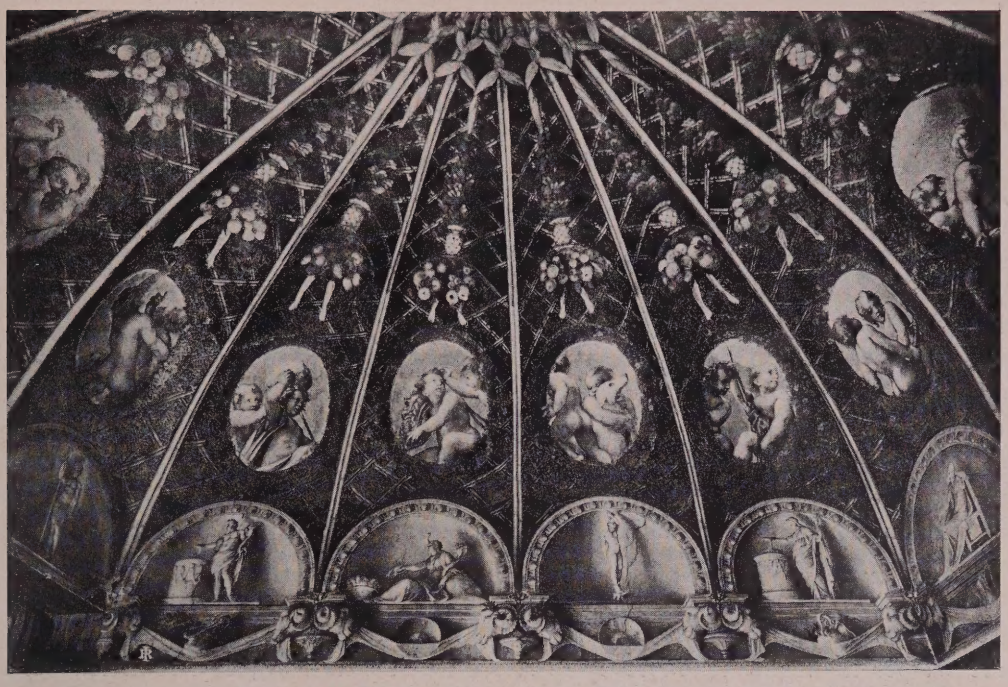


Fig. 44. — Parma, *Camera di S. Paolo* (Correggio).
(Fot. Anderson).

TERZO PERIODO

(1630-1641).

L'attività artistica del Domenichino si chiude con una grande opera ch' egli, abbattuto da aspra guerra, non riuscì a compiere. La cappella del Tesoro nel Duomo di Napoli fu iniziata nel 1608, in seguito a voto fatto nel 1526 (1), per far cessare la peste, e venne dedicata a S. Gennaro, le cui azioni si pensò di far illustrare in una serie di affreschi e di quadri. Invitato per tale opera il cav. d'Arpino (2), questi promise di venire ma non tenne fede, facendo così perdere tre anni, dal 1616 al 1619. Stretto accordo col Reni nel 1621, stabilendo il compenso di 130 ducati per ogni figura grande, l'artista, minacciato dai pittori indigeni, tra cui il Corenzio — che spinse la sua ira fino a dare mandato a un compagno di ucciderlo (3) — non

(1) Lod. de la Ville sur *Yllon.* — *La Cappella del Tesoro*, in *Napoli Nobiliss.*, 1898, p. 37.

(2) Camillo Guerra: Relazione in *Memorie sulle Belle Arti*, serie V, 1844, Bologna, Sassi, p. 128-178.

(3) Così il Guerra e il Faraglia *(Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di San Martino e nel Tesoro di S. Gennaro, Arch. stor. nap.*, 1885, p. 452-453. Bellori, Malvasia, Passeri, Baldinucci, anche de Dominicis, son d'accordo nell'affermare che le rivalità degli artisti indigeni costrinsero il Reni ad abbandonare l'impresa.

volle venire. Nel 1623 si stabilì di affidare l'incarico a Fabrizio Santafede, il quale si mise al lavoro con l'aiuto di G. B. Caracciolo, detto anche Battistello Napoletano, e, poi, di Francesco Gesso; ma i Deputati della Cappella non furono contenti e nel 1625 ordinarono la sospensione del lavoro e il licenziamento del Gesso per incapacità! Nel 1628 la Deputazione stabilì di lasciar facoltà a qualunque artista di dipingere, ma a condizione che, se la sua opera non fosse piaciuta, non avrebbe avuto nulla a pretendere. Si presentarono il Corenzio e Simone Papa, i quali terminarono sul principio del 1629 due pennacchi, che non contentarono i Deputati.

Fallito anche quest'altro tentativo, i Deputati pensarono di invitare il Domenichino. Gli scrisse il P. Muzio Capece dei Gerolomini e il Domenichino rispose (1): « Al molto illustre e molto R.do sig. Padron mio e oss.mo D. Mutio Capece a Gelormini Napoli. Da padre suo hebbe la lettera di V. S. dalla quale ho inteso il partito io non posso essere lungho per trovarmi occupatissimo per l'infermità di duoi mesi in letto la moglie mia si che per brevità piglio per espediente il venire io di persona fatte queste feste di pasqua che già havevo destinato per vedere Napoli e così tratteremo e la risolveremo o dentro o fuori intanto V. S. mi faccia grazia di far fare per me un suo sagrifizio a S. Genaro che risolva quello che sia per il meglio a honore e gloria sua e non altrimenti, così remettendoci a lui non potrà riuscirne se non bene e con tal fine a V. S. le faccio umil reverenza pregando il Signore la conservi. Di Roma 23 marzo 1630. Di V. S. molto Illustre e molto R.do obb.mo ser. Domenico Zamperi.

« Prego V. S. fare istanza che non si parli di me che io venghi perchè voglio venire incognito per buoni rispetti in Roma non si sapia e così desidero in Napoli sia l'istesso ».

Pochi giorni dopo lo Zampieri scrisse ai Deputati:

« Ai Deputati della nuova cappella di S. Gennaro R.mi Signori Padroni..... et Coll.mi.

« La benignità con che mi honora le sig.rie ill.me a chiamarmi a servirle in così famosa cappella, l'animo è sempre stato pronto ma perchè le mie grave occupatione non me lo permettono se non con tempo lungho da poi che le ss.rie ill.me mi danno licenza che io alle difficultà tratti con il sig. Mutio Capece da lui intenderanno ciò che m'haviene intanto Le ringratio quanto può le forze mie di mostrarmi obblig.mo a tanto favore se il glorioso S. Gennaro vorra ch'io mi ponghi cotesta corona di rappresentare la sua gloriosa istoria lui lo può fare come lo pregho quando habbia essere per il meglio a soddisfattione di tutti e non altrimenti e con tal fine mi dimostro humilissimo servitore di tutto cuore ambitiosissimo di potere servire le SS.rie Ill.me facendo le humilissima riverenza: Di Roma li 29 marzo 1630. Delle SS.rie Ill.me dev.mo et umilissimo serv.re Domenico Zamperi pittore ».

Contemporaneamente comunicava al P. Capece:

« Al molto ill.re e molto R.do sig. P.ne oss. il padre D. Mutio Capece a Gelormini Napoli.

« Quest'ordinario ho duplicato le lettere al sig. cav. Buoncompagno et alli signori deputati intanto sto con l'animo di venire fatte le feste, e se ancora trovo commodità in queste feste spero di potere conseguire l'intento tanto più che per Iddio gratia mia moglie si ritrova fuori di letto convalisente, io sperava di trat-

(1) Faraglia, *op. cit.*, p. 451-452.

Tav. XIII. — Bologna, Pinacoteca: **Madonna del Rosario.**
(Fot. Alinari).

tenermi almeno quindici giorni, ma dubito perchè mi conviene fare con tanta segretezza che alcuno ne senta manco odore per molti rispetti a me importantissimi mi abboccarò solamente con cotesti Signori e di subito me ne tornerò cosi piaccia a Dio sia con saluti e soddisfattione di tutti intanto se a lei avanti che io parti mi conosce buono mi comandi e con farle humil riverenza la prego dal Signor Iddio ogni suo vero bene e per me pregho S. Gennaro il buon viaggio. Di Roma li 29 marzo 1630. Di Vostra Signoria molto Ill.ma e molto Rev.do obblig.mo servitore Domenico Zamperi ».

Tuttavia la nuova della venuta a Napoli del Domenichino trapelò, poichè lo Zampieri ebbe una minacciosa lettera anonima da Napoli, in cui gli si ingiungeva di non recarsi quivi: e l'artista non se lo fece ripetere. Saputa, però, la Deputazione la causa del suo indugio, interessò il 25 maggio 1630 il cardinale Gaetani, perchè spingesse il maestro a venire a Napoli e presentò al Vicerè un memoriale (1), in cui, accennato quel che era toccato a Guido, si elevavano voti, perchè egli s'inducesse a fare assicurare il Domenichino. Lo Zampieri si lasciò convincere; chiese 30 scudi per il viaggio, e ne ebbe (23 ott. 1630) 50; e l'11 novembre 1630 strinse il contratto per tutti gli affreschi della Cappella, rinunciando alla carica di Presidente dell'Accademia di S. Luca, cui era stato eletto il 2 novembre 1629 (2). Lo Zampieri ricevette (11 nov. 1630) (3) 1080 scudi in anticipo, ma a condizione che li avrebbe restituiti se non avesse eseguito il lavoro, insieme a 2000 di multa. Il Bellori dice che ebbe una comoda abitazione nella casa del Tesoro, e pattuì 100 scudi per ogni figura intera (si ricordi che per il Reni erano stati stabiliti 130 ducati), 50 per le mezze, 25 per le teste. Fu indotto a lasciar Roma, perchè la sua opera era misconosciuta. Gli affreschi di S. Andrea della Valle, come si è notato, non vennero apprezzati, anche se è esagerato quel che dice il Magalotti (4), che, cioè, si pensò « di metterci i muratori co' martelli e buttarla (la Tribuna) giù ». Gli affreschi di S. Carlo a' Catinari furono così spregiati, ch'egli lasciò la *Temperanza* incompiuta.

A Napoli dominava il Ribera, audace, prepotente. Egli fu artista dotato di un maraviglioso senso realistico, sì che improntò le sue figure di un carattere possente e tale facoltà integrò con un magistero tecnico profondo, con un veloce, energico, quasi brutale tocco di pennello, in cui l'ostentazione comune al 600 si sposa allo spagnolismo. Appare altissimo nei misteriosi *Profeti* dei pennacchi della Certosa di S. Martino a Napoli, nell'immondo *Sileno ebbro* del Museo Nazionale di Napoli, nella *Concezione* di Salamanca, nella *Comunione degli Apostoli* della Certosa di S. Martino a Napoli, opera unica nella sua attività, per la spiritualità di cui è materiata e la vivacità del colore. Il Ribera predilesse le figure volgari, feroci, ributtanti, che rilevò in un violento contrasto di chiaroscuro, in cui par che echeggino i terrori sinistri dell'Inquisizione, e segnò con sprezzante franchezza se non con finezza. Rispetto a lui, i maestri indigeni non possono che mostrare più chiaramente la loro povertà. Simone Papa e Fabrizio Santafede, rappresentanti del manierismo, G. B. Caracciolo e Massimo Stanzioni (5) naturalisti, son figure troppo sbiadite per potere essere prese in considerazione, e la pessima prova fatta nella Cappella del

(1) Faraglia - *op. cit.*, p. 461.

(2) Arnaud Jean - l'*Académie de Saint Luc à Rome* (Roma, Loescher, 1886), p. 34.

(3) Faraglia, p. 452. Le altre notizie son prese dal Guerra.

(4) Bottari, II, 36.

(5) Sullo Stanzioni ha scritto recentemente, esaltandone il valore, Hermann Voss in Monatshefte fuer Kunstwissenschaft, Aprile 1908, p. 266-276.

Tesoro ne è il documento più palese. Di poco superiore ad essi — di cui assomma i caratteri — ma assai maggior nomea ebbe, per la violenza criminale del suo temperamento, Belisario Cosenzio, improvvisatore acceso, manierato, che sentì il Caravaggio, e forse il Tintoretto, dalle composizioni cariche, affastellate, tumultuose, dotato di conoscenza del vero, ma non completa, di vigoria e franchezza di segno, non di eleganza e correttezza, audace nella ricerca dell'effetto, a volte ottenuto con brio, ma più spesso annegato nell'intemperanza e nel vacuo. Tanto che, neppur egli, malgrado l'ascendente di cui godeva a Napoli, riuscì a continuare l'intrapresa opera nella Cappella del Tesoro.

Il Domenichino andò a prendere la famiglia, e con essa giunse a Napoli il 4 giugno. La seconda mattina dell'arrivo, uscendo dalla sua camera, trovò nel buco della serratura un minaccioso biglietto in cui gli si ingiungeva di lasciar la città (Passeri): egli, impaurito, corse dal vice re che lo rassicurò. Iniziò finalmente l'opera, avendo fatto buttar giù i Deputati il lavoro di ogni altro, impegnandosi, per volere della Deputazione, a non prendere nuovi incarichi per nessuna ragione. I Deputati furono soddisfatti dell'inizio dell'opera e l'11 giugno 1631 stabilirono di affidare a lui anche i sei quadri ad olio su rame degli altari. Nell'ottobre 1633 lo Zampieri aveva affrescati tre spazi, rappresentando l'*Eruzione del Vesuvio* (con 18 $^1/_2$ fig.); l'*Intercessione della Vergine per Napoli* (con fig. 14 1[2), *S. Gennaro condotto al martirio* (fig. 16), per cui ebbe il 26 novembre 1633 ducati 5292, de' quali, a dì 31 marzo 1634, ne dové restituire 147 per compenso eccedente. Giudici furono Ferrante Dentice e il P. Tarugi. Eseguì poi il rame rappresentante la *Guarigione di un cieco* (fig. 7) e per esso ebbe, a dì 30 marzo 1634, 735 ducati. Quando nel 1631 (Bellori e Passeri), si scoprì l'*Eruzione del Vesuvio*, gli artisti napoletani si mescolarono al popolo susurrando malignità, e lo Spagnoletto affermava (Bellori) che il Domenichino non era pittore e nemmeno conosceva i pennelli. E pare che neppure i Deputati fossero soddisfatti. Le angustie del Domenichino si possono intravedere in questa lettera (1).

« Al signor cavalier Cassiano del Pozzo.

« L'Autorità, che V. S. tiene sopra la persona mia, l'opinione che sopra i meriti ha mostrato aver sempre delle mie opere, e l'efficacia dei suoi comandamenti, mi somministrano materia di grandissima confussione: perchè conoscendomi io per una parte obbligato a corrispondere al desiderio di V. S. e per l'altra vedendomi legate le mani con catene di ferro non so dove voltarmi. Questi Signori hanno voluto ch'io mi obblighi a non dar pennellata durante l'opera, mi hanno astretto a prometter questo con cautele, mi hanno indotto a sottomettermi a pene non leggiere quando io fossi contumace; e gli emoli già stanno con li denti arrotati per danneggiarmi; e quando bene s'addormentassero, il tempo è tanto breve, che mi mette in angustie grandi, nè vedo in tanta strettezza com'io possa cavar le mani da sì gran mole. Pertanto prego V. S. che siccome ha mostrato volontà grande di favorirmi, così per ora si compiaccia accettar queste scuse, ch'io le presento con ogni schiettezza, e sincerità d'animo: dandomi a credere che non mi mancheranno occasioni, nelle quali potrà Ella molto bene esercitare il dominio, che tiene sopra la persona mia, et io la prontezza in obbedire alli suoi comandamenti. Con che infine pregandole da Dio nostro Signore il compimento d'ogni felicità le bacio le mani.

« Napoli 23 Gennaro 1632

« Obbligatissimo servitore
Domenico Zampieri »

(1) Bottari, I, 260.

Si aggiunse a ciò che il vicerè, duca di Medina, dovendo mandare alcuni quadri alla Corte, volle che anche il Domenichino ne dipingesse qualcuno (Bellori, Passeri). Il pittore, malgrado si trattasse del vicerè, chiese licenza ai Deputati, i quali gli concessero una proroga. Il vicerè, per insinuazione dei pittori indigeni e specialmente dello Spagnoletto, gli faceva levare di casa i quadri quando non erano finiti, col pretesto che col troppo lavoro li guastava. E il Domenichino, dopo che li aveva esaminati lo Spagnoletto, doveva correggerli secondo i suggerimenti di lui. Non bastava ciò: i Deputati non vollero più saperne della proroga accordatagli, minacciandolo di dare i quadri ad olio allo Spagnoletto e di togliergli l'incarico di dipingere la cupola. In tali frangenti il Domenichino fuggì, lasciando la moglie e la figlia. Dopo aver cavalcato tre giorni infaticabilmente, giunse a Frascati nel luglio (Passeri) e scese alla Villa Belvedere ove era già noto per affreschi eseguiti in giovinezza, e quivi si fermò tutta l'estate. Di qui scrisse al Segretario del cardinale Ippolito Aldobrandini, Francesco Angeloni (1).

« Ringratio oltremodo il favore, che mi fa S. Eminenza insieme con la sua Signora Madre, con farmi grazia della stanza e vino necessario per la mia bocca. Potrà dire che non mancherò di vedere che cosa manca alle pitture della cappella, e quanto sia per fare mi comandi. Dirò, come avendo così repentinamente in questi tempi, fatto tal risoluzione, cavalcato di notte, e giorno, quasi del continuo per compagnia mia altro che sospetti, e disgusti, in tre giorni sono arrivato tanto di buon'ora che comodamente poteva giungere a Roma, ma tanto maltrattato che non pensava di viver più. L'aiuto di Dio con quello della buona fede di quest'aere di Belvedere, accompagnata con la bontà della casa Aldobrandina, ricordandosi di me sua creatura, mi hanno ristaurato di modo che più non sento se non salvezza, e scampo. Io scriverei al sig. Cardinale, ma la mia penna non ardisce, V. S. con la voce sua supplirà per me nelli miei mancamenti. Dopo avere superato tante difficoltà, quanto non sa ne può l'inferno tutto, tutte l'ho superate, mercè del Signore, e di San Gennaro, mi restava solo il punto del tempo quando per ultima disaventura mia, il Vice Re mi comandò alcuni quadri, dove con mio poco gusto li feci, non avendo voluto servirlo se prima egli stesso, per non pregiudicarmi, non faceva dalli padroni Deputati darmi licenza, e comandarmeli. Quando io ho domandata la proroga del tempo delli quadri fatti, e degli altri due da farsi, nè dal Vice Re, nè dalli Deputati mai ho potuto avere soddisfazione; se non che all'improvviso il Deputato per la mia parte, mi disse, che essi erano risoluti di levarmi le tavole ad olio degli altari, io gli risposi che volevano farmi andare, egli disse andate pure, e pensatevi bene. In ultimo fu che io voleva mi fosse mantenuto l'istrumento, mi rispose che se vi fossero cento istrumenti, manco avrei l'intento mio. Dopo mi fece una interrogazione: chi è padrone in Napoli? il Vice Re, e tanto basti. Il giorno seguente mi fu detto che mi veniva un biglietto da S. Eccellenza, io sospettoso di qualche gran controversia perchè la forza cavalca la ragione in tal parte per la mia riputazione, del manco male elessi piuttosto il pormi a pericolo della vita, che perdere le mia riputazione, che altri facesse la parte più nobile e più comoda, e io la parte di manco rispetto, e più laboriosa. La ringrazio della sua offerta di stanze, e altre carezze, che la sua amorevolezza sa fare: come mi sentirò più assicurato, darò una volta a Roma, con che per fine raccomandandomi me le offero suo servo. Di Belvedere il primo di Agosto 1634.

« Affezionatissimo Servitore
Domenico Zampieri »

(1) Bellori e Bottari, V, 56.

A Frascati il Domenichino strinse amicizia col Passeri, il quale scrive che « guardava quell' uomo con tanta meraviglia come se fosse stato un Angiolo ». Venuto a Frascati « nella rinfrescata » (Passeri) il cardinale Aldobrandini con tre nipoti, il Domenichino fece in un sol quadro il ritratto di tutte e tre le gentildonne. Dopo aver eseguita quest'opera — che non sappiamo se e dove esista — andò a Roma, ove si trattenne tutto l'inverno fin al 1635, allorchè fu raggiunto dalla famiglia. Il Bellori dice che il Domenichino stette a Roma oltre un anno e si occupò a dipingere uno dei quadri pel vicerè rappresentante i *Funerali e la deificazione degli imperatori* — anch'esso a noi sconosciuto — il che mostra l'intenzione del maestro di non abbandonare il lavoro di Napoli.

Intanto la Deputazione del Tesoro mandò il 3 gennaio 1635 (Guerra) uno dei suoi a Roma, per indurre il Domenichino al ritorno, e questi, nella primavera del 1635 si arrese. Il Passeri erra, segnando l'anno 1636 come quello del ritorno, poichè nel luglio 1635 lo Zampieri terminò il pennacchio rappresentante (fig. 16) *Gesù invia S. Gennaro a difendere Napoli,* per cui ebbe 1680 ducati a dì 27 luglio. Un altro pagamento cade nello stesso anno, a dì 25 ottobre, per ducati 787,50, come compenso del piccolo riquadro (fig. 7 1|2) nell'arcone sull'altar maggiore rappresentante il *Martirio di S. Gennaro.* A dì 12 marzo 1637 si trova un pagamento di 4410 ducati (fig. 42) per i riquadri a destra nella volta, cioè arcone (fig. 3 1|2; 2 1|2; 1 1|2), della volta o arcone sull' ingresso (fig. 4; 2; 2 1|2); della volta o arcone a sinistra (fig. 4; 2; 2) e per la storia grande sotto questa volta (fig. 18).

Il 20 gennaio 1638 terminò il tondo centrale della volta sull'altar maggiore (fig. 16 1|2), per cui ebbe 1732,50 ducati il 12 marzo 1638. Nel marzo 1638 terminò un altro quadro ad olio — *Guarigione degli infermi con l'olio della lampada presso il sepolcro del Santo* — (fig. 7 1|2), per cui riscosse il 30 del mese 787,50 ducati. Il 30 maggio ne consegnò un altro — *Guarigione degli infermi* — (fig. 8) ed ebbe il 31 maggio ducati 840. In questo anno, stando al Bellori, cominciò anche la cupola (1). Inoltre si dedicò alla musica, come appare da una lettera, riportata dal Bellori e dal Bottari (2) diretta a Francesco Albani, in cui dice che ha costruito un liuto, un cembalo, un' arpa con tutti i suoi generi Diatonico, Cromatico ed Enarmonico: cosa non mai stata fatta nè inventata. Il 20 aprile 1639 riscosse ducati 840 per un altro quadro (fig. 8) — la *Resurrezione di un morto* —; nel maggio 1640 dipinse il *Santo condotto al martirio* (fig. 15), cioè il quadro della cappella a sinistra e ottenne ducati 1575 l'8 giugno. L'ultimo pagamento è segnato nel 1641 ed è un acconto di ducati 5000. In tutto, quindi, egli ebbe 24162,50 ducati, oltre le spese del viaggio da Roma a Napoli (ducati 54, 23 ott. 1630) e l' indennizzo per la venuta della sua famiglia (ducati 162 — 6 luglio 1631). Ma non di tutti i riquadri è parola nella relazione del Guerra, perchè — com'egli avverte — il pagamento di ducati 5000 non ha specificazione; e cioè due pennacchi *(S. Gennaro accolto da Gesù nei cieli* e *S. Gennaro intercede per Napoli);* una lunetta *(S. Gennaro libera Napoli dai Saraceni);* un quadro *(La guarigione dell'ossesso).* Il Bellori nota anche il timpano della cupola fatto su disegno e modanatura del Domenichino — di linee semplici armoniose, vivamente animate dall' oro profuso con larghezza. Esso è circolare, illuminato da una corona di finestre a frontoni triangolari, sostenuti da mensole; le finestre sono intramezzate da pilastri corintii abbinati.

(1) Di ciò fa fede un brano di lettera (Bellori) all' Angeloni, da Napoli, 12 giugno 1638, che si chiude « la calce m'aspetta, avendo principiato la cupola ».

(2) V, 29.

Il Domenichino era giunto a menare fino a questo punto si vasta opera, attraverso la vigile gelosia degli artisti indigeni, i quali osarono perfino corrompere il muratore (Bellori), inducendolo a incenerire la calce dell'incollatura, per modo che la pittura, poco dopo l'esecuzione cadde, e a far cancellare una notte un dipinto (Malvasia). Alle lotte pubbliche si aggiunsero le private. Egli aveva tolta in moglie a Bologna, sulla fine del pontificato di Paolo V, la bolognese Marsibilia Barbetta, dalla quale ebbe tre figli: il primo tenuto a battesimo dal cardinale Ludovisi, l'altro dal card. Buoncompagni (Malvasia), e una bimba, sola sopravissuta. Durante il soggiorno dello Zampieri a Napoli si vennero a stabilire con lui due fratelli della moglie i quali con la loro arroganza e violenza ne cagionarono la morte (1) che avvenne non senza qualche sospetto di veleno. Il Bellori

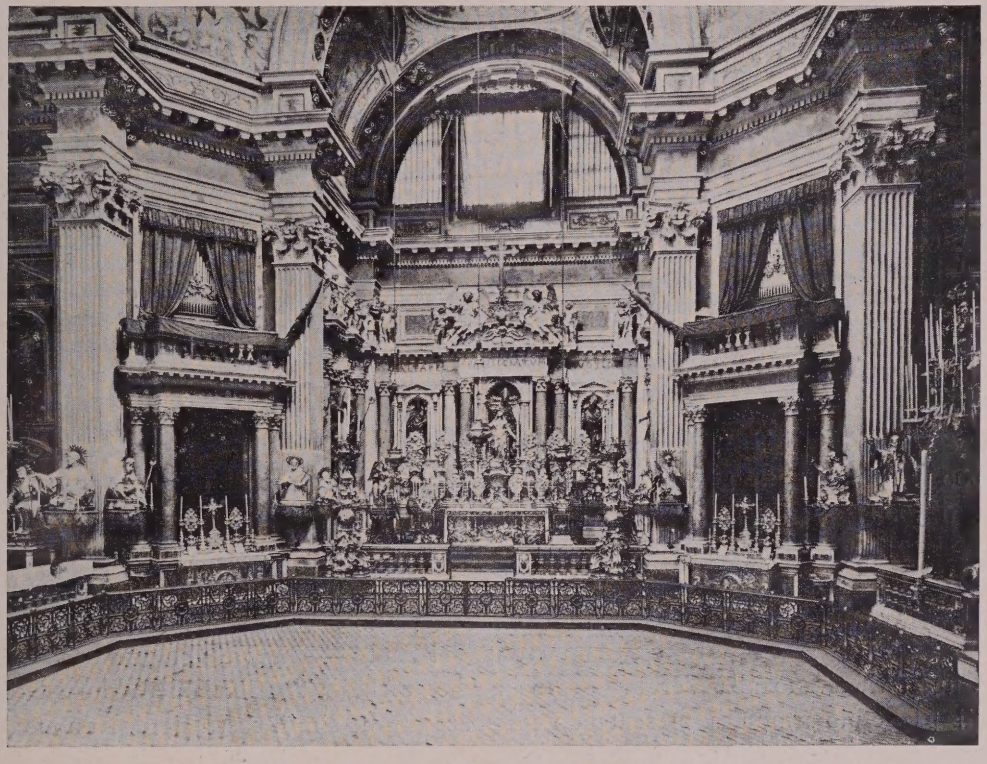


Fig. 45. — Napoli, Duomo: *Cappella del Tesoro.*

(Fot. Brogi).

parla di un tale che aspirava alla mano della figlia per cupidigia del suo avere e, essendo il padre contrario, cercava corrompere i familiari perchè lo avvelenassero, tanto che questi era costretto a tavola cambiar le vivande a caso. Morì il 6 aprile 1641 (2).

Il suo testamento, scritto il 3 aprile 1641, fu visto dal Guerra nel 1843, presso il notaio Tommaso Amato. Il contenuto era press'a poco questo: lo Zampieri, trovandosi infermo, aveva determinati i suoi voleri; chiedeva di esser sepolto ai Cerolomini; stabiliva si restituisse la dote alla moglie, cui i fratelli di lei avrebbero dovuto sborsare ciò che di essa non avevano dato e le lasciava inoltre 1000 ducati anche se si fosse rimaritata Alla figlia Maria Camilla assegnava in dote 8000 du-

(1) In due lettere all'Albani (Malvasia) il D. si lagna vivamente dei parenti della moglie.

(2) Faraglia, *op. cit.*, p. 452, che riporta dal registro dei morti. Bellori e Guerra segnano 15 aprile.

cati, con l'obbligo di sposare il colonnello Gerolamo Arduino da Pesaro (1) e nel caso ch'ella non avesse accettato il colonnello, alla dote dovevano essere sottratte 5000 lire, per cinque maritaggi a beneficio di fanciulle bolognesi. Gli sposi avrebbero dovuto soggiornare a Bologna o nelle vicinanze; al primo figlio, da considerarsi come l'erede, si sarebbe dovuto imporre il cognome di Arduino; al secondo il cognome di Zampieri, e allora questi avrebbe avuto diritto a 1000 ducati. Lasciava a cura della moglie le pratiche per ottenere il prezzo dei lavori da lui iniziati nella Cappella del Tesoro. Al P. Rituggi affidava 100 ducati, perchè restituisse anticipi da lui eventualmente avuti per lavori affidatigli, contro presentazione delle ricevute: dopo dieci anni ogni diritto dei committenti sarebbe scaduto, e il danaro si sarebbe dovuto impiegare per opere pie. Al P. Rituggi lasciava in ricordo un piccolo quadro. Al pittore Gian Maria Corsetti di Villa Basilicata, stabiliva si dovessero corrispondere due anni e mezzo di vitto, di vestiario e di casa, e 28 quadri a sua scelta. Per la sua memoria voleva si dicessero trentasei messe all'anno. Tutore della figlia nominava il cardinale Buoncompagni. Il Guerra aggiunge ch'egli lasciò una macchia ad olio posta in sagrestia, cioè la *Guarigione dell' ossesso*, ora nella Cappella. Il Passeri afferma che la sua sostanza ascendeva a 20000 scudi e ch'egli lasciò il suo studio a Francesco Raspantini suo allievo, dal quale passò, poi, al Maratta. Lo Zampieri fu sepolto non ai Gerolomini, ma nel Vescovado con scarsi onori.

I suoi eredi furono costretti e restituire 2000 ducati. Il Lanfranco ebbe la cupola (2), la quale secondo lui, secondo il Ribera e lo Stanzioni non era stata cominciata dal Domenichino (Passeri, Bellori), per cui la Deputazione invitò gli eredi dello Zampieri a rimborsare le spese. Dei due quadri che restavano, uno fu dato al Ribera, l'altro a Massimo Stanzioni. Il Lanfranco riscosse 7000 ducati, il Ribera 1000 invece di 1400, poiche la differenza la cedette spontaneamente, lo Stanzioni 500.

I soggetti degli affreschi del Domenichino, sono ben diversi da quelli stabiliti tra la Deputazione e il Reni e de' quali è parola nel Guerra. Non sappiamo indicare la ragione del cambiamento che appare, però, perfettamente logico, non solo perchè tutte le pitture illustrano la vita del Santo — mentre nel primo schema molte si riferivano alla Vergine — ma anche perchè la distribuzione è più adatta agli spazi e più armonica, presentando gli spazi simili, simili costruzioni. Non erano certo assai convenienti a decorare pennacchi, le composizioni pensate dalla Deputazione e dal Reni: *La processione del sangue di S. Gennaro; L'Eruzione del Vesuvio;* il *Santo condotto al martirio innanzi al carro di Timoteo; la sua decollazione* — scene, queste, reali, che richiedevano, quale più, quale meno, una successione prospettica di piani, mentre il pennacchio si adatta assai meglio a una composizione di carattere ideale a piani sovrapposti (3).

Pennacchi. — A sinistra (guardando l'altare) *S. Gennaro accolto da Gesù nei cieli.* Il Santo (fig. 47), un giovine imberbe, il cui tipo resta invariato, ascende, sorretto e spinto

(1) Il colonnello morì e la fanciulla andò sposa a Valerio Pluatazzi di Pesaro.

(2) Il Passeri riferisce che lo Zampieri fece levar le costole alla cupola, ch'egli pensò di ornare con finti arazzi, ad imitazione delle due volte della Farnesina, per non obbligarsi alla necessità degli scorci e delle vedute di sotto non bene intese da tutti.

(3) Per la vita di S. Gennaro si veda specialmente P. Girolamo Maria di S. Anna - *Istoria della vita di S. Gennaro*, Napoli, 1707, Mosca — e G. Taglialatela, *Memorie di S. Gennaro* (Napoli, Tip. Nap., 1893). Il Taglialatela dice che gli affreschi furono restaurati due volte. Nel 1905 Agostino Conti, eseguì un terzo restauro.

da tre angeli, con gesto ed espressione devota, verso Gesù, che gli viene incontro a braccia aperte. In alto è la colomba dello Spirito Santo. Molti angeli in varî e vivaci atteggiamenti turbinano sulle nubi. Reggono mitra, pastorale, spada, palma, giglio, libro, penna (?), uno stendardo rosso su cui è dipinto un serpente — simboli che esaltano il vescovado del Santo, il suo martirio, la sua purità, la sua dottrina, il trionfo dalle insidie del demonio — uno dà fiato a una lunga tuba. Sotto, anche sulle nubi, ma in piano sensibilmente più basso, sono tre *Virtù* — la *Speranza* che solleva il volto e le braccia al cielo, la *Carità* circondata da due bimbi, ad uno de' quali dà latte, la *Fede* che porta la sinistra al petto, come ad attestare il suo ardore e con la destra solleva il calice sormontato dall'ostia. Nella rappresentazione delle *Virtù* non è dato riscontrare alcuna differenza importante rispetto alle altre opere del maestro. Il turbine degli angeli è spiccatamente correggesco, come correggeschi sono i loro atteggiamenti, ma vi si osserva la consueta mancanza di audacia rispetto al Correggio, e ai grandi maestri del Seicento. La forma del triangolo è piuttosto goffa; le linee pittoriche dell'insieme e dei dettagli non offrono nulla di notevole. La composizione è sovraccarica, ma si rileva e muove sul fondo e le varie parti son chiaramente distribuite. Vi è anche unità pittorica e ideale tra la parte superiore e l'inferiore, perchè non solo alcune figure poste nel basso guardano e tendono le braccia in alto, e altre dall' alto tendono le mani, guardano o si muovono in direzione delle figure sottostanti, ma anche fra le une e le altre vi è una chiara comunione di sentimenti. L'organismo coloristico è slavato, poichè le tinte son quasi tutte chiare e snervate da ampie lumeggiature. I putti floridi, spesso segnati con certa durezza e superficialità, hanno espressioni soavi e candide, occhi vivaci, intelligentissimi. Essi sono vivamente correggeschi, specie il primo, a contar da destra, di quelli che sorreggono il Santo. Gesù e il Santo sono nobili, ma non interessanti. Elette e fervide si mostrano le Virtù, specie la *Carità*. L'esecuzione è rapida, decorativa, segnatamente nel panneggio francamente tirato, fluttuante, ma tuttavia si nota molta finezza e sobrietà nel disegno, specie delle parti nude.

A destra (guardando l'altar maggiore) *Gesù invia S. Gennaro a difendere Napoli.* Intorno al Redentore si aggruppano e muovono vivaci figure di angeli e testine; uno ha un ramo d'olivo, simbolo di pace; un altro la bilancia per indicar la Giustizia. Il Santo è coperto dei paramenti vescovili ed ha lancia e scudo su cui è scritto *Patronus*, retti da angeli. Dietro lui corrono angeli con i simboli consueti: croce, pastorale, ampolle del sangue, palma, giglio, spada, scudo. Sotto gli angeli è un bambino con un pesce: Tobia, simbolo del peccatore illuminato. In basso, sopra una specie di zoccolo, sono tre donne: una ha nella destra un timone e preme col piede sinistro sur un'ancora (*Fiducia in Dio?*); l'altra ha l'elmo in testa, la spada nella destra, nella sinistra lo scudo, su cui è scritto *Humilitas*, il piede destro sopra un globo e accanto un putto che trattiene un leone (*Fortezza*); l'ultima, dietro alla quale si erge la statua di S. Gennaro, è coronata ed ha in mano una tavoletta su cui è tracciata una pianta — quella della Cappella? — (*Munificenza della città di Napoli*). I caratteri e i pregi sono all'incirca quelli già notati.

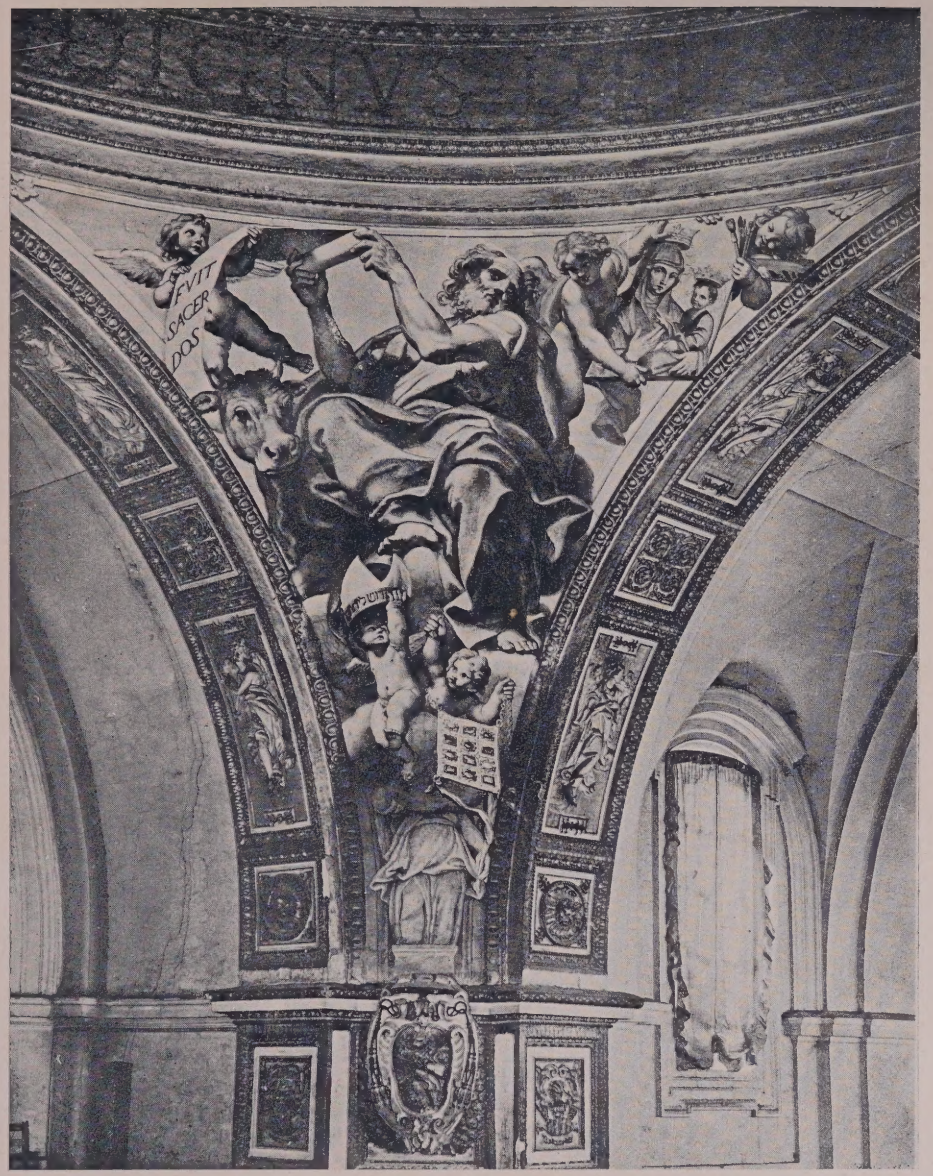
A sinistra (dando le spalle all'altare) *S. Gennaro ed altri Santi protettori intercedono per Napoli.* Le figure son circondate da angeli, dietro il Redentore ve n'è uno con un libro, uno con una palma e un agnellino; gli altri hanno gli attributi già notati. In basso è la *Penitenza*, vecchio seminudo, che stringe nella destra le corde per la disciplina e porta la sinistra al petto, affissando lo sguardo al cielo; la *Pietà della città di Napoli*, una donna che offre con la sinistra un cuore,

con la destra un incensiere; la *Carità di Napoli*, una donna che dà delle monete ad alcuni bambini. Intensa è la preghiera dei santi, che infonde calore a tutta la scena. Tra essi è notevole, segnatamente quello che tien dietro a S. Gennaro, per la realistica conformazione e il realistico modellato della testa — scarna, con gli zigomi arrossati, gli occhi grandi, febbricitanti nell'ardore religioso, il collo dai muscoli accentuati; e poi la testa barbuta piena di carattere, che appare più indietro, tra S. Gennaro e questo santo — il tipo del S. Girolamo nella *Comunione* vaticana. Assai belle sono la *Penitenza* e la *Carità*.

A destra (dando le spalle all'altare) *Intercessione della Vergine per Napoli*. Due angeli tolgono dalla destra del Redentore, innanzi al quale la Vergine prega, la spada e la rimettono nel fodero. In basso è un giovine soldato inebriato di fede che calpesta due uomini quasi ignudi, Calvino e Lutero — secondo le iscrizioni —; nella sinistra ha una bandiera bianca su cui è scritto a lettere d'oro: *Semper virgo | Dei Genitrix | Immaculata*. È lo *Zelo di Fede della Città di Napoli* e viene indicato a Gesù da un angelo. Accanto a lui è una giovane donna in atto di pregare: il petto ha guardato da una lorica a testa d'angelo, nella sinistra ha il rosario e l'ufficio: simboleggia l'*Orazione*. Segue la *Penitenza*: una donna che si batte con funi le spalle nude e calca col piede destro una tigre, emblema del peccato. Inoltre vi è un vecchio vestito dei paramenti sacri — richiama il S. Girolamo della *Comunione* vaticana — che solleva il reliquiario delle ampolle: dietro questa figura è il busto argenteo del Santo, quale si vede nella Cappella. Notevole è l'*Orazione*, specialmente, per il delicato chiaroscuro del viso. Queste figurazioni di Virtù, in genere, peccano per elaborazione soverchia: quelle del primo pennacchio si riferiscono a S. Gennaro che è ivi glorificato, le altre alla Città di Napoli che è il soggetto degli altri pennacchi.

Nella costruzione del pennacchio, il Domenichino rinunciò a quanto aveva fatto a S. Andrea della Valle e a S. Carlo a' Catinari, benchè quelli di S. Carlo, nei quali la composizione è divisa in due parti, sieno preparazione a questi di Napoli, in cui si hanno due densi gruppi uno sull'altro, a distanza considerevole. A Napoli il Domenichino dovè adattare le composizioni alla forma piuttosto goffa del pennacchio, che non è chiuso come in S. Giovanni a Parma o affinato come a S. Andrea e a S. Carlo a Roma, ma assai slargato in basso. Alle composizioni abbondanti fu forse trascinato dal fasto della cappella (fig. 45 e 46), dal desiderio di piacere ai napoletani, amanti delle scene affollate, tumultuose, esuberanti e di affermarsi in una città nuova, ove gli animi erano mal disposti verso di lui; forse anche dal desiderio del lucro, dato il pagamento per singole figure. Benchè i pennacchi sian carichi, bisogna riconoscere che con l'abile distribuzione degli spazi, con le figure del basso ritte in modo da formare linee verticali e quelle dell'alto disposte in modo da generare linee orizzontali od oblique, si è evitato ogni pesantezza e monotonia.

Lunette. — Sulla porta d'ingresso: *L'Eruzione del Vesuvio*. Un fosco nembo di fumo, acceso qua e la dai bagliori delle fiamme, erompe dal monte sterminatore, verso il quale scende S. Gennaro, vestito dei paludamenti vescovili, in atto di benedire. Nel basso è rappresentata l'angoscia, il terrore religioso, lo scempio prodotto dal fuoco. Un monaco confessa una fanciulla; due donne piangono sul cadavere di un bambino; un uomo appare legato col dorso a terra e le gambe in aria; un monaco predica sollevando nella destra il crocifisso e, mossi dalle sue parole, due si flagellano, uno si carica di una croce, altri pregano più in là, un gentiluomo fa l'elemosina. Nel fondo si svolge una lunga processione su cui domina un bal-



Tav. XIV. — Roma, S. Andrea della Valle: **S. Luca.**

Roma, S. Andrea della Valle: **S. Matteo.**

(Fot. Anderson).

dacchino che ricopre il busto del Santo. La composizione è frazionata in molti episodi, ma è unita e rilevata. I vari e vivaci movimenti delle figure, caratteristici del popolo napoletano, preparano e rafforzano l'intimo movimento drammatico della scena, resa con verità e con un disordine apparente che ne accresce l'evidenza e il calore. Quasi tutte le figure hanno una espressione anormale e ciò rende l'eccezionale momento e l'eccezionale pericolo. Vi è qualche movimento declamatorio come quello del predicatore, il quale, però, presenta molto carattere nel viso emaciato, e quello della prima figura che si dà la disciplina. Notevoli specialmente sono la fanciulla che si confessa e le due donne che chiedono l'elemosina. Il giovine mendicante seminudo potrebbe essere inspirato dagli *Ignudi* di Michelangelo.

A destra dell'ingresso: *S. Gennaro libera Napoli dai Saraceni.* Una fiera battaglia si svolge, mentre il Santo, brandendo una lunga asta, irrompe dall'alto. La mischia è resa nell'agitato movimento delle linee, nel pigiarsi dei corpi, nella mutilazione raccapricciante di un cadavere giacente a sinistra — notevole per l'ottimo difficile scorcio. Nel fondo una torre carica di armati si squarcia. — Ma i combattenti son pochi e si ha l'impressione di un episodio, non di una battaglia. Inoltre, negli atteggiamenti e nelle espressioni manca l'impeto turbinoso, furibondo della lotta cruenta. Così che, in confronto dei molti e valenti pittori di battaglie del Seicento, il Domenichino tiene un posto assai secondario. Meglio si presenta nell'ovale rappresentante *Timoclea innanzi ad Alessandro.*

A sinistra dell'ingresso: *Il Santo, insieme a due compagni, è condotto al martirio.* I santi, vestiti dei sacri paludamenti e incatenati, vanno innanzi a un carro su cui è Timoteo, preside della Campania, persecutore de' Cristiani. Son circondati da soldati: uno di questi dà una pedata al Santo che è a destra di S. Gennaro; altri tirano il vescovo. Dall'alto scendono tre angeli con palme. Vi si nota unità di direzione e di azione, movimento e contrasto di espressioni. I soldati che suonano richiamano quelli dell'*Incontro di Ottone III e S. Nilo* a Grottaferrata; il soldato a cavallo a destra ricorda una figura simile nell'*Andata di S. Andrea al martirio* a S. Andrea della Valle ed è notevole per il vivace ed elegante movimento del cavallo, che pare s'impenni. L'affresco citato di S. Andrea della Valle vien richiamato inoltre per il motivo centrale del santo sfinito e tirato dai soldati e dall'unità d'azione e di direzione.

Nella costruzione di queste lunette il Domenichino ricorda, benchè vagamente, quelle dipinte dall'Albani tra il 1602-07 (1) in S. Giacomo degli Spagnuoli (cappella di S. Diego) a Roma, su disegni di Annibale Carracci (2) — ora al Museo di Barcellona. Confrontando l'*Eruzione del Vesuvio* e la *Predica di S. Diego* si nota che entrambe le composizioni sono a pochi piani; l'azione è tutta raccolta sul davanti, le figure sono vivaci e alle grandi s'accompagnano quelle dei bambini, al paesaggio è data scarsa importanza.

Arconi. — Le composizioni dei tre piccoli riquadri — un ovale fra due rettangoli — in cui è scompartito ciascun arcone, sono a poche figure, meno quelle degli scomparti sull'altar maggiore. Vi si riscontra in genere maggiore semplicità e finezza di colore. Non si può osservare una spiccata ricerca di adattare le linee delle figure alle linee delle cornici, specie negli ovali, ma in complesso non vi è discordanza.

(1) Tietze, p. 173.
(2) Tietze, p. 172.

Sulla porta d'ingresso a sinistra: *Processione del sangue di S. Gennaro* e *Traslazione delle reliquie del Santo*. Una donna consegna a un sacerdote le ampolline del sangue che bolle. Nel centro: *Gesù sulle nubi attende S. Gennaro che si dirige verso di lui,* indicandogli, perchè lo plachi, il Vesuvio (1). A destra: *Una donna raccoglie il sangue di S. Gennaro.* È una scena profonda di sentimento. In un silenzioso, squallido lembo di paese, in cui si armonizzano delicate tinte fredde, chiuso da severe linee di monti, una donna gentile e bionda si curva semplicemente, amorosamente a raccogliere il sangue.

A destra dell'ingresso. A manca: *S. Gennaro rifiuta di adorare gli dei pagani.* Si vede un uomo seduto, innanzi a cui è il Santo che indica il cielo, volgendo le spalle ad una statua di Giove. Il soldato barbuto ricorda quelli a destra nell'*Incontro* di Grottaferrata. — La costruzione è fondamentalmente diversa da quella di analogo soggetto a S. Luigi de' Francesi; è più elaborata e ricca per la forma e l'ampiezza del riquadro. Nel centro: *S. Gennaro apparisce alla madre,* notevole questa per l'attitudine di rapimento, mentre il Santo è contorto e avvolto da un fluttuare di vesti poco piacente. L'affresco è solcato da una fenditura. A destra: *Il Santo in carcere venerato da Festo e Desiderio,* l'uno, suo diacono, l'altro suo lettore — di gradevole intonazione.

Arcone a sinistra dell'ingresso. A dritta: sul davanti di una cappellina, entro la quale son raccolti alcuni bimbi, il *Santo abbraccia Sosio,* dopo che sul capo di lui ha visto la fiamma del martirio. L'abbraccio richiama quello dell'*Incontro* di Grottaferrata ed è, come questo, alquanto goffo e stentato. Nel centro: *Il santo appare ad un vecchio mendico,* cui aveva promesso, prima di essere decapitato, il velo con cui sarebbe stato bendato. Le linee dei corpi s'accordano bellamente a quelle del riquadro. Il colore ha qualcosa, per così dire, di tiepolesco e tiepolesco verrebbe da chiamare l'elegante e movimentato atteggiamento del mendico, modellato però, con scarsa solidità nelle spalle e nel braccio sinistro. Notevole è anche il chiaroscuro. A sinistra: *Lo stesso mendico racconta ai soldati il miracolo.* Aggruppamento assai semplice ed elegante, bell'adattamento di figure animate, fine modellato e chiaroscuro.

Arcone sull'altar maggiore. Nel centro: *Il santo e i suoi compagni nell'anfiteatro di Pozzuoli.* I santi, con espressioni di rapimento e beatitudine alquanto leziose, son venerati dalle fiere che dovevano divorarli. In alto, tra una gloria d'angeli correggesca, appare Gesù, che ricorda per l'atteggiamento, il Cristo di Annibale Carracci (Pitti: *Cristo con santi e donatori).* L'anfiteatro è rappresentato stranamente, non a gradinate, ma come una serie di gallerie a parapetto concentrico. A sinistra: *Martirio del santo,* il quale si vede legato con le braccia ad una corda, passante per una rotella, che un uomo si appresta a tirare con lo scopo di sollevare il paziente — il che richiama il *Martirio di S. Sebastiano* a S. Maria degli Angeli. Intorno son soldati; alcuni scherniscono il santo; uno stringe un fascio di corde per batterlo, un giovinetto porta mitra e manto. Timoteo assiste da un alto seggio. Nel fondo edifici non ben chiari. Scena carica, movimentata nelle linee, non nel sentimento, data la mancanza di contrasto nelle espressioni. Notevole l'aggruppamento. L'atteggiamento del santo è piuttosto sguaiato e poco nobile; il corpo, un po' adiposo e pesante, è finemente lavorato ed espressivo è il volto. Vi è romanità di tipo e dignità in Timoteo.

(1) Il Taglialatela (*op. cit.*, p. 180), dice che rappresenta il Santo che apparisce, dopo morte, a un fedele, ingiungendogli di cercare un suo dito reciso insieme al capo.

L'istesso motivo del santo legato mediante una corda e tirato, figurò il Ribera nel *Martirio di S. Bartolomeo* al Prado (1630). Inoltre il riquadro può

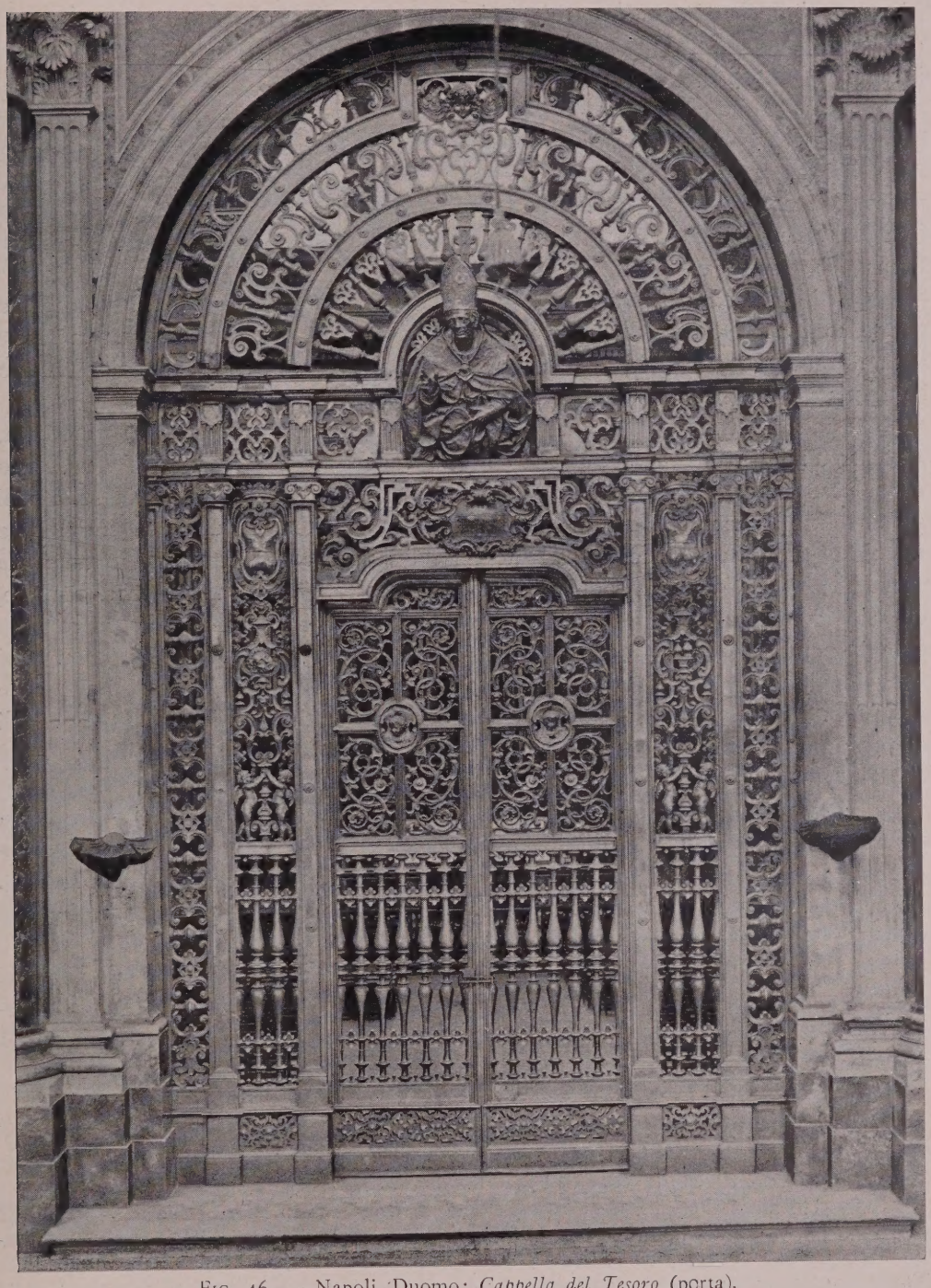


Fig. 46. — Napoli, Duomo; *Cappella del Tesoro* (porta).
(Fot. Brogi).

offrire qualche raffronto col *Martirio di S. Andrea* a S. Andrea della Valle: la disposizione circolare delle figure intorno al santo, benchè diverso sia il loro atteggiamento; l'espressione dei carnefici, lo sfondo architettonico, il motivo delle persone e dei fanciulli che assistono. Intimamente diverso è il *Martirio di*

S. Agnese alla Pinacoteca di Bologna — composizione, questa, più ricca e festosa. Un'altra *Scena di martirio,* anche differente è riprodotta dal Landon che la dice tratta da un disegno del Museo Napoleone (1). A destra: *S. Gennaro ridona la vista a Timoteo.* Timoteo si alza dal trono e si avanza guardingo, barcollando con le mani tese per spianarsi la via, con le palpebre appesantite su gli occhi, le labbra aperte in modo caratteristico; due vecchi dietro lui appaiono maravigliati; due soldati si piegano ansiosamente a guardarlo con gli occhi dilatati e atteggiati a paurosa maraviglia, mentre dalla balaustra di una scalea donne e bambini osservano. S. Gennaro diritto, semplice e solenne, col volto trasfigurato dall'invocazione suprema, solleva gli occhi al cielo e alza la destra a benedire il suo persecutore, che riottiene la vista. Dietro il santo è un soldato; sui gradini del trono un buffone. Scena abbondante, ma assai efficace nelle figure centrali.

Quadri d'altare ad olio su rame. — Sono fra le cose più deboli del Domenichino per le composizioni cariche, prive di forza sintetica e poco libere, per la scarsa naturalezza e carattere delle figure: inoltre sono assai anneriti sì che l'organismo coloristico e di chiaroscuro è sformato, con grave danno dell'insieme.

A sinistra, nella cappella: *Martirio del santo.* S. Gennaro si vede in ginocchio, al centro, in atto di pregare; alla sua destra è un santo orante, a sinistra un corpo e una testa staccati. Dietro sono soldati e altri santi. In alto turbinano sulle nubi gli angeli. L'orizzonte è chiuso da una lieve ondulazione di monti su cui il cielo nuvoloso si anima di iridescenze. Notevoli specialmente S. Gennaro e il santo alla sua destra. Nella sagrestia vi è un disegno piuttosto grande, a lapis nero e rosso, che si deve ritenere uno studio per questo quadro. Al centro è il Santo bendato e inginocchiato, mentre il carnefice alza la spada per colpirlo. Due suoi compagni sono in ginocchio, più innanzi. A destra e a sinistra sono molti soldati a piedi e a cavallo. Il disegno è condotto con fare accurato e timido; i santi sono gentili e nobili, ma, come nel quadro, questo medesimo aspetto hanno i soldati; e, più che altro, manca forza di sintesi, per i numerosi militi sparsi.

A destra dell'ingresso: *Risurrezione di un morto* (2). Il defunto si solleva impetuosamente e spalanca gli occhi e la bocca, mentre molte persone gli si stringono da presso con gesti ed espressione di maraviglia o di venerazione pel prodigio. La coltre che lo copriva reca l'imagine di S. Gennaro, il quale appare in alto, sdraiato sulle nubi, tra due angeletti.

A sinistra dell'ingresso: *Guarigione degli infermi con l'olio della lampada presso il sepolcro del Santo.* Un interno illuminato da finestra; sulle nubi scendono S. Gennaro e la Vergine col Bambino. In basso sono gl'infermi guariti con l'olio della

(1) P. 95. Al centro due cadaveri acefali, a sinistra santi, cui un soldato mostra le teste degli uccisi, a destra donne e un bimbo; nel fondo due soldati e una statua di Giove, in alto due angeli che conducono al cielo le anime dei martiri.

Alla Galleria Nazionale di Londra è attribuito al Domenichino un *Martirio di S. Stefano,* già appartenuto a Luciano Bonaparte. La costruzione è scolastica e poco libera, ma con sicure rispondenze a quelle del D., come il mancato accenno di sofferenza; le figure non hanno disinvoltura negli atteggiamenti, nè vita e varietà nelle espressioni. Crediamo, perciò, che sia della scuola dello Zampieri. Fu nella coll. del principe Luciano Bonaparte ed entrò nella Galleria di Londra, insieme agli altri quadri dati quivi al Domenichino, il 1831.

(2) Secondo il Taglialatela (p. 177) nè questo quadro, nè l'altro rappresentante l'ossesso (p. 178) sarebbe finito. Ma per esso troviamo un pagamento (Guerra) nell' aprile 1639, che distrugge l' affermazione del T.; nè lo stato del dipinto contraddice.

lampada, ardente sul sepolcro del santo a Benevento (1). È meglio conservato degli altri; carico, ma con figure piene di spontaneità e vita nell'atteggiamento e nella espressione, improntate a venerazione e abbandono confidente. Assai caratteristica è la testa di vecchio a destra, dal nudo cranio rotondeggiante, dagli occhietti infossati, la bocca sdentata, il mento duro e sporgente. Il quadro offre qualche richiamo all'affresco dell'Albani rappresentante la *Guarigione di un cieco* — già in

Fig. 47. — Napoli, Duomo: *Cappella del Tesoro* (un pennacchio).
(Dalla *Napoli Nobilissima*, 1898, p. 37).

S. Giacomo degli Spagnuoli a Roma, ora al Museo di Barcellona — che il Bellori (2) dice, per invenzione ed esecuzione, tutto dell' Albani. Ambo le scene si svolgono in un interno; in quella del Domenichino appare la Vergine e S. Gennaro, in quella dell'Albani la Vergine; in entrambe è una figura che tocca gli occhi di

(1) Secondo il P. Girolamo Maria, il corpo di S. Gennaro fu prima seppellito a Napoli, poi a Benevento, a Montevergine e di nuovo a Napoli.

(2) Pag. 69, *Vita di Annibale.*

una cieca con atteggiamento simile; simile è la costruzione a due linee curve generate dalle persone che circondano colui che segna gli occhi della fanciulla; lo spirito d'espressione delle figure è simile, in genere, benché l'Albani atteggi a maraviglia gli astanti, il Domenichino a venerazione e confidenza profonda. La costruzione dell'Albani è, però, più libera.

Altare a destra, guardando la cappella maggiore: *Guarigione degli infermi.* In alto appare il santo, in basso gli infermi imploranti; nel fondo si elevano alberi e edifici. Vi è movimento, benchè teatrale. È notevole l'intensità e il candore di sentimento di molte figure, come la vita delle mani invocanti. Bello il vecchio a sinistra, paralitico, scarno, curvo, dal nobile volto rapito in profonda venerazione.

Altare a sinistra, guardando la cappella maggiore: *Guarigione di un ossesso.* L'infermo è in basso, circondato da molte figure; nell'alto è il santo scortato da angeli. Il quadro è, nel fondo, appena abbozzato; perciò fu conservato nella sagrestia del Tesoro e sostituito da uno di Massimo Stanzioni, rappresentante lo stesso soggetto. Ciò fino al 1778 (1); prima del 1876 (2) le due opere dovettero esser scambiate di posto. Composizione carica ma con alcune figure notevoli per espressività e solidità di modellato — la donna a destra e il suo bimbo, il fanciullo che guarda di fronte, col viso animato da un delicato gioco di chiaroscuro. Il quadro di Napoli è del tutto diverso dall' affresco di Grottaferrata, nel quale lo Zampieri figurò lo stesso soggetto. Qui l' ossesso si sforza per liberarsi dal demone, a Napoli appare attonito, agitato, ma non si contorce e, inoltre, non è in piedi ma sopra una barella; a Grottaferrata il Santo è in ginocchio, pregante, a Napoli appare in alto; a Grottaferrata un sacerdote asperge l'ossesso con l'olio di una lampada accesa innanzi ad una imagine della Vergine, a Napoli un uomo impone sulla testa del giovine un panno che aveva toccato le reliquie del Santo; a Grottaferrata le figure son disposte a lato del fanciullo, a Napoli esse lo circondano e stringono e presentano tipi diversi da quelli che si vedono a Grottaferrata. Più matura è la tecnica nel quadro, ma l'affresco è preferibile per la libertà e ariosità assai maggiore della costruzione, il carattere più profondo dell' ossesso e la maggior ricchezza nelle espressioni degli assistenti, che vanno dalla solenne preghiera di S. Nilo alla cieca fiducia del sacerdote, dalla trepida speranza del giovine allo smarrimento della donna, dallo spavento del vecchio che sostiene l' ossesso all'aspetto attonito dell' uomo con turbante, dalla paura dei due bimbi che si allontanano all'indifferenza beata del puttino in braccio alla donna.

*
* *

I giudizi degli scrittori contemporanei al maestro, sono, in massima favorevoli, benchè meno assai, rispetto a quelli dati su altri lavori suoi.

Il Bellori scrive: « nell'opera di Napoli, quando altri ancora lo voglia giudicare, senza risparmio, e severamente non troverà da notarvi se non solo la disposizione dei triangoli della cupola, in alcune parti troppo abbondanti, e dispiegati con alquanto minor genio; ma altre parti ancora vi sono lodevolissime, come riescono l'altre istorie a fresco e le tavole ad olio, che rendono pregio e ornamento a quella magnificentissima Cappella e alla Città di Napoli, dove nella pittura ritengono il primo luogo ». Il Passeri dice: « Questi angoli per non essere di molta grandezza,

(1) Sigismondo: *Descrizione di Napoli* (Napoli, Terres, 1788), I, 30, 38.
(2) Dalbono C. T.: *Nuova guida di Napoli* (Morano, Napoli, 1876) p. 112.

e per avervi fatto quantità di figure, e putti con glorie piani, e distanze in proposito de' soggetti, e perchè son in proporzione ogni figura minore dell'altra mi parvero quando li viddi non essere della qualità di tutte l'altre cose del Zampieri, ma le giudicai opere meschine, deboli e confuse, e non del valore dell'altre cose sue; se pure ciò non debba attribuirsi piuttosto all'ignoranza del mio poco intendimento ». Notevole è il giudizio che dà il Lanfranco in una lettera a Carlo Ferrante da Napoli, datata 23 aprile 1641 (1). Egli dice esagerate le voci sfavorevoli corse prima e afferma che è una « bell'opera » pur notando « che c'è delle stiracchiature, e per il lungo tempo, che v'è stato intorno, le prime cose son già vecchie e rancide: le altre non ancora finite ». La cupola, però, eseguita a metà, la giudica « molto ordinaria ». Dice anche che i Deputati del Tesoro cercavano di aggiustare benevolmente la vertenza con gli eredi, mentre in un'altra lettera allo stesso (Napoli, 19 aprile 1641) (2) nota che gli volevano rivedere il pelo, ma che egli lo avrebbe aiutato benchè « in vita non meritasse altro che lasciarlo stare ». Presso i moderni gli affreschi non godono molta fama, e, per tutti, può servire il giudizio del Mayer (3) che li dice « fast zu seinem schwachsten Leistungen ».

Riassumendo quanto si è venuto man mano osservando, notiamo che la concezione del ciclo pittorico, se è chiara, non si allontana però, da una facile e comune spontaneità, pur avendo il vantaggio notevole, rispetto a quella del Reni, di illustrare fatti tra loro concatenati e rispondenti a due fini: la glorificazione di S. Gennaro e la raccomandazione al Cielo di esser benevolo verso Napoli. Il gran numero dei riquadri è una scusante relativa per l'insistente predominio del primo motivo, con soggetti di scarsa importanza e, spesso, simili. Le composizioni sono bene adattate ai riquadri, presentano, inoltre, unità e considerevole novità rispetto alle opere anteriori, benchè non appaiano migliori. Esse sono in generale cariche, esuberanti, spesso teatrali, prive di forza e di sintesi e quindi di grande virtù espressiva, troppo elaborate nelle personificazioni allegoriche.

Come sempre è notevole la nobiltà dei tipi, il candore e la forza delle espressioni, specie nei putti soavi e freschi, nelle giovani donne fervide, nei vecchi venerandi. Qualche rara volta si riscontra anche vigore di contrasto. Se non che poche figure veramente caratteristiche o rivelanti un ideale di bellezza si possono osservare e spesso i personaggi sono alquanto leziosi. L'organismo coloristico assai slavato, specie nei pennacchi, e il chiaroscuro privo di forza attenuano ancor più il valore delle pitture e il loro effetto. La tecnica qua e là fine, è in genere superficiale e mancante di franchezza. Si osserva, però, in tutto personalità, tanto che di richiami ad altri artisti ve ne sono scarsissimi: uno vago a Michelangelo, uno ad Annibale Carracci, due all'Albani e uno, costante però — quello dei putti — al Correggio.

La scarsa importanza dell'opera di Napoli, nell'attività artistica del Domenichino, appare ancor più quando si pensi alla grandiosa decorazione di S. Andrea dalla Valle, eseguita pochi anni prima.

In S. Andrea della Valle le composizioni sono costruite con assai maggiore semplicità, animate da figure, in generale indispensabili all'azione, strette in gruppi staccati abilmente e azionati con grande libertà. Meno che nei pennacchi, uno sfondo di cielo dà ariosità alla scena: ne viene a guadagnare il movimento e l'effetto

(1) Bottari, *op. cit.*, I, 233.
(2) Bottari, *op. cit.*, I, 231.
(3) Ribera (Leipzig. Hiersemann, 1908), p. 146.

delle composizioni. I tipi presentano notevoli manifestazioni di bellezza e di carattere (Le Virtù!), e i movimenti e le espressioni sono, per lo più, naturali ed efficaci. La tecnica è al suo massimo di sapienza e di franchezza, sia nella solida, possente e larga modellazione de' corpi, che nell' organismo coloristico vivo, animatore, e nel chiaroscuro robusto e ricco di squisiti effetti.

Non è da dimenticare, però, che a Napoli, il Domenichino, sia perchè gravato dagli anni, sia per l'aspra guerra familiare e artistica da lui subita, era in condizioni anormali che gl'impedirono, per quanto fosse fervida la sua fede e volonterosa la sua mano, di creare un' opera che chiudesse degnamente la sua attività artistica.

Fig. 48. — Roma, S. Andrea della Valle: *Ascensione di S. Andrea.* *(Fot. Moscioni).*

Tav. XV. — Roma, S. Andrea della Valle: **S. Marco.**

Roma, S. Andrea della Valle: **S. Giovanni.**

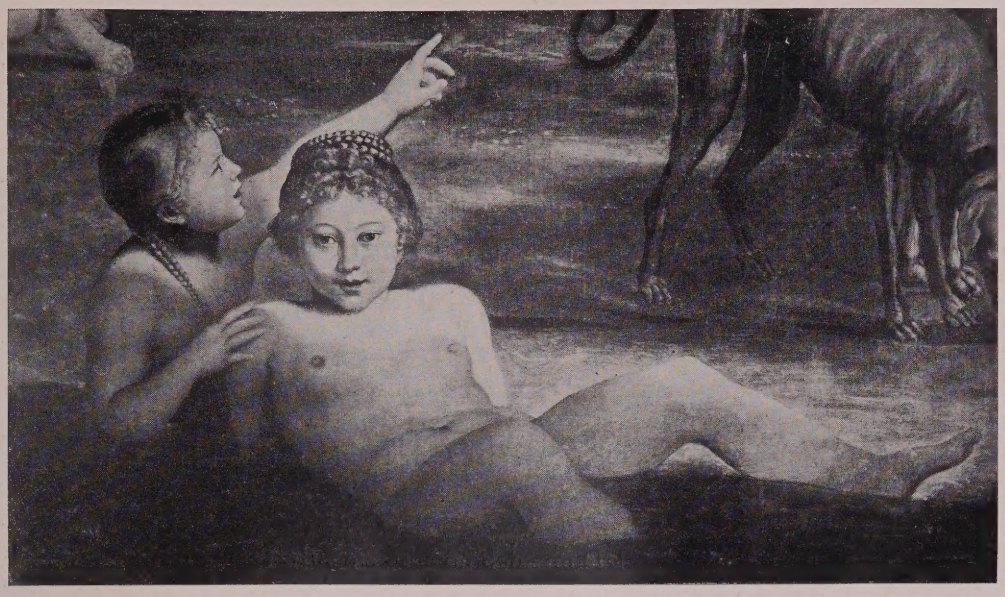


Fig. 49. — Roma, Galleria Borghese: particolare della *Caccia di Diana*.
(Fot. Anderson).

CONCLUSIONE.

L'educazione artistica del Domenichino.

Secondo gli storici, lo Zampieri fu prima a scuola da Dionigi Calvaert, poi presso Lodovico Carracci e, giunto a Roma, divenne aiuto di Annibale Carracci, stringendo, inoltre, vieppiù i legami d'amicizia con l'Albani, dal quale fu ospitato.

Ma dei due artisti, che vengono indicati come primi suoi maestri, pochi ricordi presenta, e incerti, l'opera del Domenichino. Il Calvaert potrebbe essere richiamato soltanto da quel lieve manierismo e cangiantismo che si osserva di preferenza nelle sue opere giovanili, e forse anche dalle figure affinate e con piccole teste; Lodovico Carracci dal trattamento dei disegni, singolarmente nel modo di schizzare il fogliame e nella sua conformazione e distribuzione (cfr. di Lodovico il disegno 1311 degli Uffizi e del Domenichino quelli conservati nella stessa raccolta, i quali, pertanto, si distinguono dal primo per minor franchezza e brio); così dalla costruzione e distribuzione dei gruppi (si osservi di Lodovico la *Supplica della donna Cananea* alla Brera); dalla accuratezza del disegno e della struttura anatomica, come dalla composizione del paese nelle prime opere; da alcuni tipi in opere tarde: si cfr. Gesù nel *Martirio di S. Agnese* alla Pinacoteca di Bologna e Gesù nella *Trasfigurazione* di Lodovico; Gesù nella

Vocazione di Pietro e Andrea a S. Andrea della Valle e Gesù nel disegno n. 1288 di Lodovico agli Uffizi e nel quadro già nella chiesa dei Mendicanti a Bologna; il barcaiuolo nel suddetto affresco e il barcaiuolo nella *Predica di S. Giovanni*, opera di Lodovico, un tempo alla Certosa di Bologna...

Con che non si può spiegare in qual modo si sia formata la personalità artistica del Domenichino. Altrimenti ben maggiore diritto avrebbero altri maestri, che più o meno lievemente contribuirono al formarsi e allo svolgersi dell'ingegno dello Zampieri, ad esser salutati suoi maestri.

Così Michelangelo da Caravaggio, di cui il Domenichino qua e là imitò la coraggiosa riforma — chiaroscuro nel ritratto Agucchia della Galleria Corsini di Roma; chiaroscuro e realismo nei tipi e nei dettagli della *Liberazione di S. Pietro* a S. Pietro in Vincoli di Roma; costruzione del *Concerto* al Louvre, della *Coronazione di spine* riprodotta dal Landon (cfr. del Caravaggio l'analogo soggetto nella Galleria di Monaco), del disegno rappresentante la *Vergine del Rosario* conservato agli Uffizi (Caravaggio: *Madonna del Rosario* nella G. di Vienna); qualche motivo e tipo negli affreschi di Fano... Il Domenichino non penetrò l'essenza della riforma del Caravaggio: il suo temperamento non ne uscì modificato. I motivi realistici e il realistico segnare dei suoi quadri, di tendenza caravaggesca, non presentano quel carattere, quella forza, quell'importanza soverchiante che offrono nell'Amerighi; e lo stesso si può dire per il chiaroscuro — nel Caravaggio organismo rude ma possente nel contrasto, di effetto suggestivo, datore di plasticità e movimento straordinario alla scena; nel Domenichino limitato alle singole cose e figure, tagliente, carbonoso nelle ombre, privo di significazione.

Profonda non fu neppure l'azione dell'Albani, il quale presenta numerose, sebbene non sempre sicure affinità col Domenichino. In primo luogo la natura timida di uomini e di artisti, il discepolato dal Calvaert, la comune educazione fatta essenzialmente su Annibale Carracci ed il Correggio, lo spirito sereno, nobile, candido delle invenzioni, benchè nell'Albani si accenni, specie nelle scene mitologiche — alquanto improntate di classicismo, a differenza di quelle del Domenichino — una lieve sensualità; l'amore per i puttini che, però, nell'Albani (fig. 50) non presentano mai la divina grazia e freschezza di quelli del Domenichino — a volte hanno qualcosa di faunesco — e la loro importanza nella scena; la tendenza alla composizione abbondante, ricca di episodi graziosi, col motivo delle figurine assistenti; l'espressione nobile, soave, gentile delle figure, benchè quelle dell'Albani si distinguano da quelle del Domenichino, non solo per i corpi più lunghi e grassi e per il segnare rotondeggiante, ma anche per certa soavità un po' leziosa. Inoltre, la finezza della esecuzione che contrasta alla superficiale facilità imperante, pur essendo l'Albani disegnatore assai meno preciso ed eletto nella sua franchezza; i toni aurati che prendono a volte le carni e la modellazione sobria dei nudi; il trattamento dei capelli e le loro lumeggiature; la mancanza di elementi drammatici, volgari e orridi; il taglio del paese a lieve movimento, chiuso da un lato e con orizzonte basso — benchè l'Albani nel paese gli passi innanzi di molto, spianando la via a Claude Lorrain nelle sue ricerche della lontananza, della trasparenza atmosferica, della poetica luce del fondo, dei motivi classici figurati e architettonici —; la scarsa importanza data al colore, oltre raffronti particolari già notati poc'anzi. Ma quali di siffatti atteggiamenti il Domenichino derivò dall'Albani? Quali questi da lui? È difficile rispondere nettamente; è presumibile, però, che molti si sieno sviluppati nell'uno e nell'altro, aiutandosi vicendevolmente, altri siano derivati dalla comune origine, altri da una comunione profonda.

A Raffaello, il Domenichino si inspirò nella *Liberazione di S. Pietro*, nel *Martirio di S. Andrea* al Celio, nella *Guarigione dell'ossesso* a Grottaferrata, nel *Trasporto di Cristo* riprodotto dal Landon (pag. 143), nella fanciulla col manto arcuato sulla testa (*Ascensione di S. Cecilia* a S. Luigi de' Francesi) e nella donna in primo piano del *Martirio di S. Sebastiano* a S. Maria degli Angeli, che arieggia quella della *Trasfigurazione*.

Di Agostino Carracci, lo Zampieri richiama un disegno nella *Tentazione di S. Girolamo* dipinta a S. Onofrio; la *Comunione di S. Girolamo* nel *Battesimo di S. Girolamo* a S. Onofrio e, ancor più nella *Comunione di S. Girolamo* alla Pina-

Fig. 50. — Milano, Pinacoteca di Brera: *Danza degli amori* (Albani).
(*Fot. Alinari*).

coteca Vaticana; inoltre, l'*Ascensione* della Pinacoteca di Bologna, nell'*Ascensione* di Fano.

Il Reni, che il Domenichino molto ammirava — come si ricava da un brano di lettera prima riferito — gli fornì inspirazione per l'*Andata di S. Andrea al martirio* in S. Andrea della Valle, e per l'ovale in S. Silvestro figurante il Re e la Regina seduti.

Da Tiziano egli derivò il bel quadro di *S. Pietro Martire* e, a volte (*Martirio S. Agnese*), i motivi degli angeli.

Ma, ciò che vale a dimostrare le relazioni artistiche intercedute fra due maestri, è soltanto la sicura affinità di numerosi e caratteristici atteggiamenti ideali e formali. E di questi non è possibile notarne alcuno fra il Domenichino e gli artisti citati, come non è facile notare un mutamento nella sua personalità al contatto dell'arte di costoro.

Non così per quel che riguarda Annibale Carracci. Egli fu per lo Zampieri un vero maestro. I ricordi di Annibale nelle opere del Domenichino sono così frequenti, importanti e diffusi per tutta la sua attività, da non potersi considerare come un fatto occasionale e poco significativo.

Uno dei due quadri del Domenichino figurante *Susanna e i vecchioni* è ripetizione di un quadro di analogo soggetto di Annibale, del quale esiste una copia nella Galleria Doria; *Ercole innamorato* del Domenichino fu inspirato da *Ercole e Yole* di Annibale, alla Galleria Farnese; l'*Adorazione dei Pastori* di Dulwich è copia da Annibale; il *S. Gregorio* della collezione Bridgewater è ricavato da un disegno di Annibale a Windsor; gli angeli con candelabri, a Grottaferrata, sono inspirati dai putti negli angoli della Galleria Farnese. L'affresco *Pan e Diana* di Bassano è tratto da un disegno a Windsor; *Diana e Endimione*, anche a Bassano, è derivato dall'analogo soggetto nella Galleria Farnese; l'*Elemosina di S. Cecilia* a S. Luigi de' Francesi è imitazione dell'*Elemosina di S. Rocco* a Dresda; Apollo, nel soffitto del Palazzo Costaguti, ricorda il *Bacco* del *Trionfo di Bacco e Arianna* alla Galleria Farnese. L'*Assunzione della Vergine* a Fano rievoca alcuni motivi dell'*Assunzione della Vergine* a S. Maria del Popolo; la *Natività* di Fano è derivata con varianti dalla *Adorazione dei Pastori* di Dulwich; il motivo dei due uomini che guardano di tra le foglie nella *Caccia di Diana* è inspirato da quello di due puttini nel *Diana* e *Endimione* alla Galleria Farnese; la *Pala* di Brera e quella di S. Lorenzo in Miranda sono determinate da un quadro della Pinacoteca di Bologna. Vi sono anche molti altri ricordi meno importanti.

Si può dire che ben poche opere del Domenichino sieno libere dell'influenza di Annibale Carracci. Inoltre, il paese del Domenichino, come taglio, prospettiva, ampiezza, distribuzione delle figure, loro occupazioni e rilievo a piccoli vivi tocchi di luce, per la forma e il colore delle colline che chiudono l'orizzonte, per la forma e le tonalità degli alberi, per la forma e il chiaroscuro delle nubi, è derivato da Annibale (fig. 51), come il confronto a suo luogo fatto tra i paesi del Domenichino e quelli di Annibale dimostra. Una larga azione, possiamo ben credere, dovè esplicare Annibale sul Domenichino, nella formazione della sua tecnica — azione che non è facile determinare con sicurezza — e nel senso della composizione chiara, equilibrata, animata.

Ma, oltre ad Annibale Carracci, lo Zampieri seguì il maestro ideale di tutti i bolognesi: il divino Correggio. I Carracci si erano insaziabilmente alimentati alle fonti deliziose dell'arte sua, e nel loro ardore sincero avevano creduto di trasfonderne nei loro quadri lo spirito, mentre non vi avevano sparso altro che le forme, largamente. Ma quando il Domenichino potè accostarsi, pieno la mente e il cuore di quell'arte, ch'egli aveva conosciuta fin dall' infanzia attraverso copie e disegni, al santuario in cui essa risplendeva? Probabilmente quando, insieme all'Albani, si recò a Parma.

Richiami ad opere del Correggio presentano parecchi quadri del Domenichino. Nel *Rapimento di S. Paolo*, la figura del Santo ricorda il Redentore nella cupola di S. Giovanni a Parma; l'*Assunzione della Vergine*, a S. Maria in Trastevere, è inspirata da quella della cupola del Duomo di Parma; il gruppo di S. Agnese e del carnefice, nel *Martirio di S. Agnese*, fa pensare al motivo analogo nel *Martirio di Placido, Flavia* ecc. alla Pinacoteca di Parma; *S. Andrea ascendente al cielo* in S. Andrea della Valle, ricorda il Redentore in S. Giovanni a Parma; la *Pala* di Brera arieggia quella di Dresda, ed è tutta materiata di spirito correggesco. L' angelo che sostiene il libro a *S. Matteo* in S. Andrea della Valle, è analogo a quello del

pennacchio con l'istesso soggetto in S. Giovanni a Parma; la disposizione obliqua delle tre principali figure della *Madonna del Rosario*, ricorda la linea obliqua che domina nella *Madonna della Scodella*. Elementi correggeschi vennero al Domenichino anche attraverso Annibale Carracci, come attesta l'*Adorazione dei Pastori* di Dulwich, che inspirò la *Natività* di Fano, cui lo Zampieri innestò altri motivi correggeschi. Inoltre dal Correggio derivò il Domenichino quell'atteggiare audace, rare volte felice in lui, delle figure nello spazio e sulle nubi; da lui la raffinatezza nelle estremità (p. e. nel *S. Gregorio* a Bridgewater e nella *Vergine che apparisce a S. Nilo e S. Bartolomeo* a Grottaferrata) e, più che altro, i putti come motivi e funzione nella scena, atteggiamento e carattere. I putti del Correggio, i quali, secondo le note parole di Annibale, « spirano, vivono e ridono con una grazia e verità, che bisogna con essi ridere e rallegrarsi » rapirono l'anima del Domenichino, che per i bimbi ebbe la stessa tenerezza, la stessa delicatezza del Correggio, e se da lui non trasse questo importante e costante motivo, gli fu debitore, certo, del suo uso e del suo sviluppo. Il Correggio ha due tipi di putti: uno semplice, candido, veramente e squisitamente infantile, l'altro piuttosto faunesco, meno piacente. Il Domenichino fu attratto dal primo. Si guardino, come saggio, i putti della *Pala* di Brera del Domenichino e quelli del Correggio nella Camera di S. Paolo a Parma (fig. 44). Il Domenichino si formò, dunque, sulle opere di Annibale e del Correggio.

Soltanto nell'ultimo periodo romano, risentì largamente Michelangelo, la cui influenza appare non tanto nella imitazione di alcuni motivi — Eterno e angeli nell'*Adamo ed Eva* della Galleria Barberini e Redentore con angeli nel *Martirio di S. Sebastiano* a S. Maria degli Angeli, derivati dall' Eterno con angeli della *Creazione di Adamo* alla Sistina — e nel carattere di alcuni tipi — gl' *Ignudi* di S. Andrea della Valle — ma anche e più dall'amore per il colossale, per la monumentalità, per la vigoria fisica e morale, per l'espressione solenne, per il nudo trionfante in scorci audaci, per l'importanza data al movimento, per il carattere scultoreo.... che si afferma nelle ultime opere eseguite a Roma e specialmente negli *Evangelisti* e nelle *Virtù* di S. Andrea della Valle, che appaiono creazioni tali da far pensare che lo spirito del maestro si era animato ed ampliato in una vita più ricca e più intensa, al contatto di quello del Titano del Rinascimento italiano.

Il Domenichino come uomo e come artista.

« La faccia di Domenico — scrive il Bellori — era rubiconda, gli occhi di color celeste, le guance piene, ma diminuiva alquanto nella parte del naso, che non lo rendeva affatto signorile; ancorchè per la canitie venerabile. Cercava di aiutare con l'arte fin li difetti naturali del corpo, poichè inclinando li piedi indentro, passeggiava da se solo e si studiava regolarli in fuori e così mitigò con l'abito quella cattiva dispositione ». Gli storici lo rappresentano, concordemente, candido, sobrio, modesto, nemico di chiassi, anzi ritiratissimo, quindi sospettoso, e, forse, poco amabile nel tratto; geloso del suo lavoro al punto che quando dipingeva non voleva esser visto da chicchessia. Nel giudicare le opere altrui, non era, generalmente, prodigo di lodi e nemmeno eccedente nel biasimo: e, solo per eccezione, si trova

qualche giudizio entusiastico, p. e. quello, già riferito, sul Reni. Ma, d'altra parte, le sventure non lo inasprirono, come appare nelle benevoli parole su Pietro da Cortona — che pure aveva sparlato della sua *Comunione di S. Girolamo* — contenute in una lettera da Napoli che il Bellori riproduce.

Il Domenichino fu un timido, un debole, sbattuto qua e là dagli uomini e dagli eventi. Il suo carattere si determina fin dall'adolescenza, quando è cacciato malamente dal Calvaert e, vincitore nel disegno degli altri scolari di Lodovico Carracci, non ha il coraggio di palesarsi. Fatto grande, la sua mitezza — che sapeva un poco di debolezza — si dovè accrescere per gli insuccessi, per la fiera ostilità e il dispregio cui fu fatto segno. Le sue opere migliori vennero vivamente biasimate, senza ch'egli riuscisse a formarsi un largo partito d'appoggio; anzi si fece strappare lavori importanti prima affidatigli, p. e. la Cupola di S. Andrea della Valle e altri fu in procinto di abbandonare, come gli affreschi nella cappella del

Fig. 51 — Roma, Galleria Doria: *Fuga in Egitto.* (Ann. Carracci).
(Fot. Anderson).

Tesoro, quando rispose con una fuga precipitosa agli ostacoli che gli si paravano d'innanzi. Non seppe tronteggiare nemmeno le dissensioni familiari, l'arroganza di intrusi, quali i fratelli della moglie che s'insediarono nella sua casa a Napoli, e la malvagità di quel pretendente alla dote della figliuola. Dalle molte lettere sue che abbiamo riferito e da altre, traspare chiaramente un animo buono, rassegnato, che non ha mai uno scatto d'ira o almeno un singhiozzo di rabbia, anche quando si sente investito da tutte le parti: e chiaro documento è la lettera scritta, dopo la fuga da Napoli, al segretario del cardinale Aldobrandini.

Le opere sue, naturalmente, confermano queste osservazioni, specie perchè in esse non è dato mai riscontrare un'audacia in un secolo in cui tutto era audace, se si faccia una relativa eccezione per S. Andrea della Valle. L'autoritratto agli Uffizi è improntato di una bontà, di una mansuetudine quasi monacale.

I giudizi dei contemporanei sull'opera artistica dello Zampieri furono, in genere, straordinariamente severi. Verdetti a lui favorevoli non mancarono da parte degli scrittori di vite di artisti nel Seicento. Il Baglione lo dice « elevatissimo e

perspicace ingegno »; il Passeri lo proclama « uno de' più eccellenti artefici del mondo », sebbene in altro punto mitighi questo giudizio scrivendo: « credo che non la vivacità e prontezza del suo ingegno, ma più tosto l'assiduità del suo studio che non intermise mai, il facesse arrivare a quel segno di perfezione, alla quale pervenne ». Il Malvasia presenta l'istessa incertezza di giudizio, poichè mentre dice ch'egli trascese « tutti i numeri dell'ultima eccellenza », scrive, d'altra parte, che non ebbe gran risoluzione e facilità, benchè fosse più espressivo negli affetti, più ferace nelle invenzioni e più erudito del Reni; il Bellori ha parole costantemente favorevoli: « Gli altri pittori si vantino pure della facilità, della grazia, del colorito e dell'altre lodi della pittura, che a lui toccò la gloria maggiore di linear gli animi e colorir la vita ».

Parecchi artisti, inoltre, lodarono sinceramente le opere del Domenichino. Lodovico e Annibale Carracci — tutti gli scrittori mentovati lo affermano — lo stimarono ed amarono, e Annibale ad Antonio, figlio di Lodovico, che chiamava lo Zampieri un bue, ebbe a dire (Bellori) che quel bue arava un terreno fertilissimo che avrebbe un giorno nutrito la pittura; Nicola Poussin e il Sacchi consideravano le più belle cose mai dipinte, la *Trasfigurazione* di Raffaello e la *Comunione di S. Girolamo*, anzi il Sacchi riteneva l'opera del Domenichino più pregevole di quella dell'Urbinate (Bellori); il Reni, che pur fu rivale del Domenichino, stimava (Lanzi) il *Martirio di S. Agnese* da lui dipinto, dieci volte migliore delle opere di Raffaello; l'Albani lo ospitò e gli fece dare varie commissioni. Il Lanfranco stesso ebbe, come si è riferito, parole di lode per la sua opera. Nè questi sono i soli artisti che ben giudicarono di lui.

Non gli mancò neppure il tributo di ammirazione degli estranei all'arte. Il Passeri riferisce che, quando recitò a Roma l'orazione funebre in onore dello Zampieri, furono scritti molti componimenti poetici dai primi ingegni del tempo. Sul momento di partire per Napoli, venne eletto Presidente dell'Accademia di S. Luca; e attestati di benevolenza, più o men duraturi e importanti, ebbe da personaggi cospicui, sia con la commissione di opere, sia con l'appoggio in congiunture disgraziate. Così dall'Agucchia che gli fece muovere i primi passi nell'arte, dal cardinale Odoardo Farnese che gli commise l'opera di Grottaferrata, dal cardinale Pietro Aldobrandini che gli affidò la decorazione di una camera della sua villa di Belvedere a Frascati, dal marchese Vincenzo Giustiniani che lo chiamò a dipingere accanto all'Albani nel suo castello di Bassano, dal cardinale Scipione Borghese per cui eseguì i due splendidi quadri della Galleria Borghese, da Gregorio XV che lo nominò architetto capo del Palazzo Apostolico...

La sua opera non fu, pertanto, circondata dall'unanime, costante, entusiastico plauso che altri artisti del Seicento riscossero. I suoi lavori principali, specialmente, furono biasimati con violenza. Si è notata la sfavorevole impressione suscitata dalla *Flagellazione di S. Andrea* al Celio, dalla *Comunione di S. Girolamo*, dagli affreschi di S. Andrea della Valle e di S. Carlo a' Catinari; e per gli affreschi di Napoli il Domenichino ebbe a patire le più crudeli accuse.

Sceso immaturamente nel sepolcro, gli venne resa giustizia man mano. Sicchè alla fine del secolo XVIII il Lanzi (II, 93) scrive che lo Zampieri « è oggimai tenuto universalmente il miglior allievo dei Carracci, anzi dal Co. Algarotti è anteposto ai Carracci stessi (1). E i giudizi severi cessano del tutto nel sec. XIX; così che ora

(1) Fra i giudizi severi dati nel 700, non conviene dimenticare quello del MENGS (*Opere*, Bassano, 1783, I, 166) il quale, dopo aver detto che espressione e disegno furono tutto il capitale del

è possibile determinare serenamente qual fu il vero carattere dell'arte del Domenichino, quale il valore.

Le opere sue mostrano svariate influenze, ma tuttavia egli non si può considerare un pittore ecclettico, perchè in lui non si riscontra lo sforzo di armonizzare manifestazioni artistiche diverse — caratteristica de' veri ecclettici. La sua personalità si afferma fin dal principio nettamente, nè l'influenza di Annibale Carracci, del Correggio, di Michelangelo e di altri valgono a sopprimerla, pur riuscendo a modificarla. Così che, anche volendolo considerare come un ecclettico — e al suo modo quanti artisti non si dovrebbero chiamar tali? — fu, certo, il meno ecclettico dei suoi contemporanei.

Egli non fu dotato di grande facilità inventiva, per cui non seppe dare varietà notevole a scene ritraenti lo stesso soggetto e prese spesso a prestito non solo motivi e tipi ma anche la composizione dei suoi quadri — come si è largamente notato — benchè, specie nella maturità, sformi e improntì motivi e tipi, facendo vera opera di assimilazione, e, di frequente — es. la *Comunione di S. Girolamo* e le *Pala* di Brera — ricavi un'opera magnifica da una insignificante. Non sa cogliere nella concezione di un ciclo di affreschi i lati più significativi e comprensivi della storia o leggenda da tradurre, e a Frascati stempera la possanza di Apollo decantandola in troppi riquadri; a Grottaferrata include alla vita di S. Nilo scene bibliche, quasi che la vita del Santo non gli offrisse materia sufficiente; a S. Andrea della Valle esalta solamente il martirio e la gloria del Santo, senza accennare alle gesta delle sua vita di apostolo; a Napoli illustra con troppe ripetizioni e troppa semplicità la vita di S. Gennaro. Generalmente le singole concezioni sono semplici, spontanee, chiare, benchè non peregrine e la complicata simbologia delle *Virtù* di San Carlo a' Catinari e di quelle dipinte nella Cappella del Tesoro a Napoli rappresenta nella sua attività una eccezione — specie se son vere, per quelle di S. Carlo, tutte le interpretazioni del Bellori e del Cacciari. Una felice vena aneddotica anima le sue scene, ma, a volte, uno o più episodi attirano più del motivo centrale. Non si può mai notare, però, come nelle opere dei contemporanei, la ricerca di ottenere l'effetto mediante ricchi sfondi, vesti magnifiche e simili lenocinî: egli vuol rendere sempre il fatto o meglio, l'espressione, e a ciò fa convergere tutte le sue forze, pur dando occasionalmente alle scene una lieve teatralità che è, però, come un pallido riflesso di quella che domina in tutte le espressioni della vita del Seicento. Era lento e raccolto nel concepire, e, prima di decidersi a dipingere, eseguiva — incontentabile — numerosissimi disegni di tutti i particolari (Bellori), così che le sue costruzioni appaiono quasi sempre studiate, benchè non eccessivamente, in genere; chiare, sobrie, unite, senza notevole movimento di linee, ma animate e rilevate. Soltanto negli ultimi anni si trovano composizioni alquanto pletoriche e poco libere — esempio i quadri su rame della Cappella del Tesoro a Napoli. La forma di costruzione ch' egli predilesse fu quella col centro spostato verso un estremo. Gli artisti che gli furono familiari la usarono, ma di rado — il Correggio p. e., nel *Cristo a Getsemani* (Apsley house, Londra), nella *Danae* Borghese;

D., continua: « Ma l'espressione ch'egli dava a tutte le sue teste, non si sa concepire di quale specie sia, se forse non è un'aria di timidezza, che applicava a tutte, venisse o no a proposito; cosicchè è piuttosto una sua maniera che una espressione. Ciò conveniva unicamente ai fanciulli, nei quali è poca forza e varietà; e in questi il D. ha del merito. Nelle altre figure egli è freddo e monotono. Molte delle sue idee sono basse e ordinarie, e tuttavia le replicava spesso e aveva degli assunti favoriti che replicava continuamente ».

Tav. XVI. — Roma, S. Andrea della Valle: **Tribuna.**

(Fot. Moscioni).

Annibale Carracci nel *Trionfo di Bacco,* nell'*Aurora e Cefalo* e nel *Polifemo e Galatea* alla Galleria Farnese, come nell'*Elemosina di S. Rocco* alla Galleria di Dresda; l'Albani a volte nei tondi. Ma il Domenichino ne fece la sua costruzione favorita.

Lo scopo supremo dell'arte sua fu la perfezione del disegno e la potenza dell'espressione. Fin dai primi lavori questa tendenza appare chiara e nelle opere della virilità il disegno si fa fine, penetrante, e nella maturità, specie a S Andrea della Valle, raggiunge una sicurezza e una scienza possente, benchè non sia mai ostentato, mai intemperante. Quanto alla ricerca dell'espressione, vi si preparò con alacrità

Fig. 52. — Roma, S. Andrea della Valle: *Crocifissione di S. Andrea* (Mattia Preti).

(Fot. Moscioni).

e fervore, leggendo storie e favole, osservando la vita con occhi puri, notando appunti di ciò che vedeva (Malvasia), immergendosi quasi sempre in una contemplazione profonda, partecipando vivamente al fatto che rappresentava, fino a parlare con le figure. Non si può considerare, però, come un vero psicologo, mancando alla sua osservazione l'obbiettività, e, più che altro, la varietà. Egli studia soltanto le figure che simpatizzano con lui, e con vivissima simpatia le rende. Ottiene il massimo di espressività nei bimbi, freschi, soavi, candidi; negli adolescenti dall'aria inconscia e semplice, come se tutto intorno ad essi fosse fiorito di gigli e di rose; ne' vecchi venerandi i cui occhi sembrano come spiritualizzati, come

illuminati da una luce ultra terrena — specie quando esprime l'estasi, il fervore religioso, il dolore raccolto, la beatitudine serena, tutti gli affetti più delicati e puri. La finezza della sua analisi si afferma anche nel ritratto, in quello dell'Agucchia a S. Pietro in Vincoli, il quale ha una profonda espressione di sofferenza, qualcosa di cupo, come un presagio di morte e in quello mirabilmente sereno dello Scamozzi. Non sa rendere sentimenti volgari o sensuali o violenti — vi sono poche eccezioni —; il corpo delle sue figure appare sempre bello, il loro gesto sempre misurato, il loro volto quasi sempre nobile e mite. Manca, perciò, in generale, alle sue composizioni la vita del contrasto, perciò egli rappresenta i preparativi o la minaccia del supplizio o, per lo meno, non esprime gli effetti dolorosi di esso.

Le scene sacre son da lui trattate con fervore e candore unico nel Seicento. I soggetti mitologici han scarsa significazione, malgrado ch'egli s'inspiri a scene classiche e animi il fondo con edifici classici — per lo scarso carattere dei tipi, nobili, miti, senza ombra di sensualità, simili a quelli che si vedono nelle scene sacre, dai quali si distinguono soltanto per il fervore religioso che anima e caratterizza questi. Quanto in ciò egli fu diverso dai suoi maestri! da Annibale che ha nelle scene mitologiche tipi e motivi spiccatamente classici, e le impronta a viva sensualità, con gli atteggiamenti e le azioni delle figure, con l'abbondanza del nudo e a volte con un disordine intemperante e tripudiante; dal Correggio che dà marcata accentuazione sensuale e faunesca e spensierata alle scene e ai tipi in cui trionfa la carne, offerta in pose voluttuarie, dall'Albani anche. Di influenza classica su lui si può parlare soltanto nelle opere della virilità, e più in quelle dell'ultimo decennio passato in Roma, in cui si afferma un vivo senso di monumentalità che attesta dell'assimilazione da lui compiuta dello spirito antico.

Il paesaggio, negli sfondi dei suoi quadri, è raramente importante. Nei quadri esclusivamente di paese appare notevole per freschezza, senso pittoresco, letizia dei motivi, vivacità di colore, ma non è mai significativo, in un tempo in cui il paesaggio era sul punto di prendere un alto posto e quando lo studio dei problemi ad esso inerenti appassionava molti artisti, anche di quelli con i quali il Domenichino ebbe familiarità: così Lodovico Carracci che nella *Supplica della donna Cananea* (Brera), mostra la ricerca di una profonda lontananza e l'Albani che si può considerare come il vero precursore di Claude Lorrain *(Danza degli amori)* a Brera (fig. 50).

L'organismo coloristico dei suoi quadri e più de' suoi affreschi è scialbo, privo di forza, meno che a S. Andrea della Valle, dove si anima e contribuisce all'effetto, mentre nelle opere giovanili è elemento che immiserisce il valore delle pitture. Il chiaroscuro, quasi sempre alquanto tagliente, raggiunge nelle ultime opere eseguite a Roma un notevole equilibrio e anima la composizione, oltre ad abbellirla qua e là con vaghi effetti che si riscontrano parzialmente anche nelle opere giovanili.

Come architetto (1) e come scultore, malgrado le lodi dei biografi, egli appare nelle scarsissime testimonianze non degno di nota; nè maggior valore ha come decoratore, quando non si voglia intendere sotto questo vocabolo l'arte di ripartire lo spazio e adattare le scene ai riquadri, perchè in tale aspetto egli vanta la tribuna di S. Andrea della Valle — una delle più solenni espressioni decorative e pittoriche del Seicento.

(1) Il Burckhardt (*Cicerone*, 9ª ed., p. 340) dice che l'interno di S. Ignazio a Roma fu compiuto dal Domenichino. È un'affermazione infondata che deriva, forse, da un passo del Bellori, in cui è detto che il Domenichino eseguì parecchi disegni per S. Ignazio, i quali non furono attuati; soltanto le colonne che ricorrono nelle cappelle sono parte delle sue invenzioni.

La sua gloria sta nella pittura, poichè in un tempo in cui assai rare erano le personalità artistiche con caratteri ben determinati, egli fu una di queste, e, mentre la maggior parte degli artisti mirava alla ricerca dell'effetto con mezzi artificiosi, egli cercò di ottenerlo soltanto con la intensità e naturalezza delle espressioni, cioè a dire con lo studio penetrante degli affetti e delle passioni umane, sia pure ristretto; infine, mentre quasi tutti i suoi contemporanei usavano una tecnica satura di artificio, di rapidità, di audacia, egli condusse le sue opere con una maravigliosa coscienza artistica, con amorosa, candida finitezza.

Perciò si eleva come uno de' più nobili, de' più espressivi, de' più simpatici artisti del Seicento.

Nè il confronto con i più grandi maestri italiani del suo tempo — usato con la necessaria circospezione e larghezza — gli toglie importanza; che, anzi, l'altezza della sua arte, la sua chiara personalità ne escono più vivamente lumeggiate. Paragonato ai Carracci (Lodovico, 1559-1619; Annibale, 1560-1609; Agostino, 1558-1602), specie ad Annibale, non può vantare la loro forza d'iniziativa, l'arduo e vasto disegno di riformare la pittura italiana impoverita dai manieristi, segnatamente dai seguaci di Michelangelo, non il profondo magistero tecnico di Annibale, non il fervore della sua fantasia, la sua scienza pittorica — intesa questa espressione nel più largo senso. Ma, mentre nei Carracci si sente quasi sempre un che di elaborato, di studiato, a volte anche qualcosa che rassomiglia ad una formula, applicata nelle invenzioni come nell'equilibrio dei gruppi e nella partecipazione e disposizione degli accessori; nel Domenichino si osserva una spontaneità, una naturalezza, una emanazione diretta, per quanto lenta, dell'anima, non vincolata da criteri prefissati. Inoltre, le scene dei Carracci han sempre una marcata intonazione scenografica, sia nella costruzione, sia nell'atteggiamento e nella espressione delle figure, sia, a volte, nel fondo; mentre le composizioni dello Zampieri sono appena appena tocche da accenti di teatralità, anzi attirano principalmente per la assenza di essi, per il loro carattere di schiettezza e di semplicità. I Carracci han pochi tipi che presentino una espressione veramente sincera e profonda, specialmente di bontà, di candore, di gentilezza, di rapimento, di rassegnazione, mentre l'opera dello Zampieri ne offre a dovizia. Lo Zampieri, insomma, è ingegno meno forte, meno largo, ma spontaneo e le sue composizioni e le sue figure seducono assai più di quelle dei Carracci, perchè espressione di quanto vi è di più delicatamente umano, di quanto nell'umano tende maggiormente al divino.

A un risultato simile si viene quando si paragoni il Domenichino al Caravaggio (1569-1609). Questo maestro fu uno de' più personali e vigorosi del suo tempo, per la reazione veemente da lui inaugurata e per l'esempio di libertà da lui offerto che ebbe una ripercussione straordinaria, i cui benefici effetti possono far dimenticare le esagerazioni e le aberrazioni insite nell'indole dell'artista e nella battaglia ch'egli affrontava. La sua azione fu diffusissima e, oltre a subirla gli artisti del periodo o di poco posteriori — come il Reni, il Guercino, il Domenichino, il Ribera, Leonello Spada, Bartolomeo Manfredi, Carlo Veneziano, Pietro Valentin ed altri minori — la sentirono anche artisti del sec. XVIII, come il bolognese Giuseppe Crespi detto lo Spagnuolo e G. B. Piazzetta, e, quel ch'è più, si affermò sui più grandi pittori stranieri del 600, quali Velasquez e Rembrandt, oltre che su Simone Vouet. L'arte del Domenichino non presenta un così spiccato accento di personalità, ma nemmeno quel chiaroscuro violento e brutale, quell'accolta di tipi fra i più laidi e volgari, quella meticolosità realistica senza freno, che forma la gloria ma

anche la mancanza di seduzione dell'arte del Caravaggio, quel riverbero, si potrebbe dire, dei terrori dell'Inquisizione, che balena anche nel Ribera e a volte nel Guercino.

Fig. 53. — Roma, S. Sabina: *Madonna del Rosario* (Sassoferrato).
(Fot. Anderson).

Degli scolari dei Carracci, il Domenichino non si può ragionevolmente paragonare che con i maggiori: il Reni, l'Albani, il Guercino, il Lanfranco.

Guido Reni (1575-1642) è maestro di fama grande, che si mantiene costante

dai suoi giorni a noi, e, se essa può apparire eccessiva, lo è solo quando si pensi allo scarso favore incontrato dal Domenichino. Guido ha qualità altissime che lo Zampieri non ha, ed altre in maggior grado sviluppate: una squisita sensibilità che gli fa creare quei tipi eterei che formano uno dei più notevoli doni dell'arte sua, una bella facilità quando non è — come sempre nell'ultimo periodo — abborracciatura, la virtù di ottenere effetti prodigiosi con niente, un tocco di pennello leggero, fluido e franco; delicatezza maggiore nel fondere le tinte mediante finissimi passaggi, maggior maestria nella diffusione della luce che alita, sia pur lievemente, su tutto; spesso maggior movimento nelle scene, un senso più poetico della natura. Ma Guido è anche, troppo spesso, il pittore dei Cristi azzimati, delle figure svenevoli e leziose, delle scene superficiali, troppo spesso fida eccessivamente nel suo ingegno, e da oratore si camuffa in ciarlatano. Domenichino, oltre alle belle qualità caratteristiche non presenta così profonde irregolarità nella sua vita di artista, in cui egli dà prova di una coscienza, di una continuità di sviluppo, che solo gravi circostanze poterono arrestare a Napoli.

L'affinità d'indole, di educazione, di temperamento artistico notata fra il Domenichino e l'Albani (1578-1660), non vuol dire comunanza perfetta di sentimento, istesso magistero d'arte, istesso grado di sviluppo delle facoltà artistiche. L'Albani è chiamato a ragione « l'Anacreonte della pittura » e il suo genere sono, infatti, le composizioni vaghe, graziose, brillanti. La sua attività artistica non presenta quella insistenza di sforzi verso un' ideale perfezione cui costantemente mirò il Domenichino. Oltre a questa larghezza di vedute, per cui il Domenichino entra nel novero dei grandi maestri, altre ragioni lo pongono assai più in vista dell'Albani, il quale soltanto come paesista ha merito più alto di lui: la maggior ricchezza delle invenzioni abbraccianti svariati soggetti, il carattere e la personalità di parecchie fra esse; la composizione a volte improntata ad una grandiosità possente; la virtù di assimilazione, per cui prende da questo e da quello e mantiene intatto il carattere della sua arte; l'espressione assai più varia e più intima delle sue figure, specie dei vecchi, delle giovani donne e dei bambini — oltre a ciò che si è già osservato poco innanzi.

Il Guercino (1591-1666) fu maestro originale, specie nel chiaroscuro che è veramente la vita dei suoi quadri, cui dà un rilievo ignoto al Domenichino, e nel tocco del pennello sempre pronto, vivace e vario, mentre il Domenichino è rare volte così franco; il suo colore, specie nei quadri della maturità, ha vivezza, e se il Guercino non fu un gran colorista, fu certo, sotto questo aspetto, superiore al Domenichino. Però conviene notare che il suo senso realistico è senza discernimento, poichè egli riduce e adatta al vero, alla vita del suo tempo le scene e le figure, senza preoccuparsi se l'adattamento è possibile e se è bello. A volte, specie nei vecchi commossi o sofferenti, raggiunge una espressione intima, ma generalmente le sue figure sono prive di carattere, prive di significazione — o, tutt'al più, il solo protagonista è ben caratterizzato — monotone di tipo, e non elette; e nell'espressione spesso sono enfatiche, ampollose e teatrali.

Meno di tutti può reggere al confronto del Domenichino il Lanfranco (1581-1675). Egli fu un abilissimo; seppe stordir le folle con effetti audacemente decorativi. Se si guardano le sue cupole di S. Andrea della Valle a Roma e quella della Cappella del Tesoro nel Duomo di Napoli, si noterà l'abbondanza della composizione, la tendenza ascendentale di tutte le figure che appaiono come moventisi in uno spazio infinito e di contorni sempre più sfuggenti, man mano che s'innalzano, fino a divenire indistinte intorno all'Eterno, oscurate dalla luminosità aurea

che lo avvolge. Ma è un effetto puramente esteriore, poichè le figure non hanno nè carattere, nè espressione, non sono elette di disegno, vengono rilevate da ombre carbonose e son coperte di vesti mal piegate. Quanto ciò è lontano dalla nobiltà, dal candore, dalla profonda significazione del Domenichino!

Concludendo, in quel Seicento che ha molto di vacuo, di ostentato, di prezioso, nella vita e nell'arte, e poco di semplice, di nobile, di profondo, il Domenichino rispecchia la tendenza meno comune e più eletta.

Gli scolari del Domenichino.

L'arte del Domenichino, come si è già accennato, non fu molto apprezzata, così che pochi e non valorosi la seguirono (1). Fra gli scolari mediocri il migliore fu Andrea Camassei di Bevagna (Foligno) (1601-1648), del quale si conoscono parecchie opere illustrate largamente dal Passeri e notate dal Bellori e dal Malvasia. L'influenza del Domenichino si afferma nettamente nelle espressioni sempre nobili e candide, nella chiarezza delle tinte, in tipi e motivi comuni, in certi effetti di chiaroscuro, come l'illuminare il volto con una fascia obliqua di luce a contatto di una di ombra, nella cura del segno, nella semplicità della costruzione. Fra le sue cose più notevoli è il *Trionfo di Costantino*, uno dei due affreschi suoi nel Battistero Lateranense — composizione animata e varia, benchè la costruzione dei gruppi non sia chiara e naturale e i movimenti delle figure non sieno franchi, nè vive le espressioni. Vi si nota anche un certo senso di corporeità, discreto rilievo, segno accurato, benchè non sempre corretto. L'organismo coloristico e le singole tinte sono spiacenti. Piuttosto degna di nota si presenta anche la *Pietà* (3ª cappella a destra) in S. Maria della Concezione in Roma, in cui se la figura di Gesù è piuttosto vuota, pesante e non eletta, le altre si fan notare per le espressioni naturali e vive, per le piacevoli tonalità. A Roma vi sono molte altre opere sue che omettiamo perchè citate dagli storici che di lui toccarono: notiamo soltanto che il suo *S. Gaetano*, in S. Andrea della Valle, è coperto da un quadro di Mattia de Mare, firmato e datato 1750.

Notevole, pur senza essere un vero artista, fu G. B. Ruggeri, detto del Gesso perchè stette con Francesco Gessi — quello che dipinse nella Cappella del Tesoro a Napoli. Aiutò il Domenichino in S. Andrea della Valle. Nel chiostro della Minerva gli viene attribuito un *Presepe*, in cui l'influenza del Domenichino appare latente nella elettezza dei tipi, nelle tinte chiare, nel piegare, nel motivo dei due angeli sulle nubi. Nelle figure dei pastori si nota una ricerca non vana del carattere, ma le altre figure son mute, per cui la scena appare, nell'insieme, poco animata. Vi è molta accuratezza nel segno, specie nel trattamento delle mani, ma il Bambino è assai poveramente modellato, come anche altre figure. Una buona opera sua è il *S. Andrea* nella chiesa dell'ospedale di S. Giovanni a Roma. Esso risente dello Zampieri per

(1) Non teniamo conto, in questo cenno, de' numerosi quadri attribuiti, con ragione o no, alla scuola del Domenichino nelle diverse Gallerie e Chiese — opere quasi tutte mediocrissime, incerte e che non possono alterare le conseguenze ricavate dall'esame di altre più sicure e importanti.

il candore e la nobiltà del tipo, la chiarezza dell'incarnato, il chiaroscuro, il panneggiare, la monumentalità che si riscontra a S. Andrea della Valle. È cosa rilevante per nobiltà, per espressione, rilievo e modellazione accurata se non sapiente. Il Domenichino — stando al Malvasia, che scrisse la vita del Ruggeri — ne era geloso.

Meno importante fu Antonio Barbalonga, messinese, cui accennano il Bellori, il Passeri, il Malvasia. Egli aiutò il Domenichino in S. Maria della Vittoria, dipingendo i due affreschi laterali della seconda cappella a destra — *S. Francesco riceve le stimmate* e *S. Francesco in estasi* — cose di scarsa importanza per la povertà del paese, l'atteggiamento storpiato del santo, la mancanza di espressione, l'estrema deficienza del colore e del chiaroscuro. L'azione del Domenichino si manifesta

Fig. 54. — Madrid, Museo del Prado: *David trionfante* (Nicola Poussin).
(Fot. Anderson).

nel taglio del paese, nei tipi, nei motivi degli angeli, nella chiarezza del colore, nella struttura dei corpi, lunghi dalle teste piccole, negli effetti di chiaroscuro a zone oblique(1). Migliore è il quadro dell'ultima cappella a destra in S. Silvestro al Quirinale, in cui l'influenza del Domenichino appare animatrice e chiarissima, specie nei putti, come tipo, espressione, aggruppamenti, giochi di chiaroscuro. Probabilmente, il Domenichino dovè avvivare qua e là l'opera del suo scolaro. Di lui vi è qualche altro lavoro in Roma.

G. A. Canini (1617-1666) è indicato dal solo Passeri, che ne parla diffusamente, come scolaro del Domenichino; ma nelle sue opere i caratteri del maestro

(1) Nella cappella di fronte, ove son rappresentati in tre riquadri fatti di S. Gio. della Croce, dovuti (Titi, *Descrizione* ecc., p. 296) a Giacinto Brandi e Nicola Lorenese, è chiara l'influenza del Domenichino nella scena della *Vergine che appare al Santo*, specie per il tipo e il colore delle vesti dell'Eletta e per i motivi e i tipi degli angeli.

appaiono assai sbiaditi. Soltanto qualche lavoro, p. e., la *Trinità,* sul penultimo altare a sinistra, in S. Martino ai Monti, offre richiami allo Zampieri, nella costruzione che arieggia quella della *Pala* di Brera, la quale è anche ricordata dall'atteggiamento del santo a sinistra, dalla grandiosità delle figure, dai tipi e dal motivo degli angioletti posti sotto l'arco attraverso il quale si scorge la campagna. È opera mediocre, benchè chiara, semplice, monumentale; con figure di scarsa espressione; di disegno e chiaroscuro pesante, di colore spiacente. Più debole è un'altra opera in S. Martino, sul penultimo altare a destra — *Compianto sul cadavere di S. Stefano* — in cui si nota un vano sforzo per dar carattere alle figure. Migliori sono la *Conversione di S. Paolo* e la *Risurrezione di Gesù* in S. Giovanni de' Fiorentini, con scarsa azione del Domenichino.

Francesco Cozza — siciliano a detta del Malvasia, calabrese secondo il Passeri — (il Bellori non lo nomina) è anch'egli uno dei trascurabili e incerti scolari del Domenichino, come appare dalla *Natività* e dall' *Adorazione dei Magi* nella prima cappella a sinistra del Pantheon. Chiara influenza del Domenichino presentano le opere di Alessandro Fortuna, di cui parla il solo Passeri. L' *Anuunciazione* in S. Lorenzo in Miranda, è assai rovinata, ma non del tutto scorretta: manca, però, di personalità e di viva espressione. Altri scolari dello Zampieri ricordati dal Passeri, sono Antonio Alberti e Pietro Testa, detto il Lucchesino. Ma, oltre a questa pleiade di pittori più o meno mediocri, alcuni veri maestri si inspirarono alle opere dello Zampieri: Mattia Preti (1613-1699), G. B. Salvi, detto il Sassoferrato (1605-1685), Nicola Poussin (1594-1665), Carlo Maratta (1625-1713).

Mattia Preti fu artista di forza non comune, di spiccata personalità, che attende uno studioso acuto e sereno. Egli fu un potente caratterista di figure volgari che modellò con larghezza, energicamente, sicuramente; costruì con abilità audace le sue scene, animandole con la vigoria degli sbattimenti, la vivacità del colore e, spesso, con lontananze profonde e suggestive. Celebri sono i suoi *Conviti* e il *Figliuol prodigo* nel Museo Nazionale di Napoli. Più che il Domenichino egli sentì il Caravaggio e il Ribera. Lo Zampieri vien richiamato dai tre affreschi della vita di S. Andrea nell'abside di S. Andrea della Valle a Roma (scoperti l'8 aprile 1651) (1), specie per il tipo del Santo (fig. 52), candido, nobile, rapito, e degli angeli; come per i fondi erbosi, per certi giuochi di chiaroscuro, l'abbondanza dei motivi episodici, tra cui quello delle figure assistenti, la sobrietà della modellazione, la cura del disegno. A S. Andrea il colore è freddo e spesso spiacente, le figure hanno scarsa espressione, i fondi sono insignificanti; ma vi è grande abilità tecnica e potente senso realistico.

Meno importante e di carattere affatto diverso fu il Salvi, artista che seduce per la grazia delle figure, gentili, nobili, candide, per la finezza un po' lisciata e leziosa dell'esecuzione, per la chiara e semplice costruzione, per il colore puro, limpido, benchè freddo. In questi che sono i caratteri distintivi dell'arte sua appare evidente l'azione del Domenichino, la quale si afferma anche, come notò Amico Ricci (2), « nel largo contorno degli occhi che tanto vale ad imprimere nelle fisonomie un carattere deciso e grandioso ». Si osservi la sua opera più importante a S. Sabina di Roma, *La Madonna del Rosario*: tanto il Bambino (fig. 53) quanto gli angeletti hanno il tipo comune al Domenichino, fresco, ingenuo, soave, pur non raggiun-

(1) *La chiesa di S. Andrea della Valle* (Attilio Boni) n° spec. *Illustrazione Cattolica,* Roma, 1907, p. 14. Verificata da noi la data nel libro dei conti è stata trovata esatta.

(2) *Memorie delle arti... della Marca d'Ancona* (Macerata, 1834), II, 254.

Tav. XVII. — Milano, Brera: **Pala.**

(Fot. Anderson).

gendone la squisita eleganza, il carettere delizioso; la Vergine, così composta, pudica, gentile nell'atto è un tipo che ricorre nelle opere del Domenichino, come pure, per il loro carattere, i due santi; dal Domenichino deriva anche la finitezza dell'esecuzione che è, però, esagerata dal Salvi; da lui la chiara tinta delle vesti e il chiaroscuro leggero.

Nicola Poussin fu artista assai diverso dal Domenichino, di cui egli ebbe modo di apprezzare le opere nel suo lungo soggiorno in Italia, subendone il fascino. Il Desjardin (1) proclama: « D'aucun autre Italien vivant Poussin ne daigna rien apprendre » fuorchè dal Domenichino (2). Questa azione si afferma specialmente nei motivi e nei tipi dei putti. Si osservino p. e. del Poussin, i putti del *Parnaso* (Prado, 1635); della *S. Cecilia* e del *David trionfante* (fig. 54) anche al Prado; quelli dell'*Inspirazione di Anacreonte* (Dulwich), che sembrano proprio dello Zampieri e son derivati nettamente da un disegno di questo artista (Uffizi, n° 798); quelli del *Riposo in Egitto* (Dulwich, 1657), inspirati dal pennacchio in cui è dipinto *S. Matteo* a S. Andrea della Valle, e certamente di spiccato carattere domenichiniano. Si confronti anche il taglio del paese nel *Bacco e Mida* (Monaco) e nella *Caccia di Diana* del Domenichino; inoltre l'*Assunzione della Vergine* (Louvre) e l'*Assunzione di S. Cecilia* del Domenichino per la costruzione della scena e gli atteggiamenti degli angeli; l'*Orfeo* (Louvre) ed i paesi del Domenichino....

Carlo Maratta si avvicina al Domenichino nella compostezza, nel candore, nel raccoglimento, nell'espressività de' suoi tipi; nell'atteggiamento e nel carattere dei putti; nell'incarnato chiaro e levigato come dimostrano le sue molte opere a Roma. Il suo quadro — *S. Carlo presentato a Gesù dalla Vergine* — in S. Carlo al Corso, è tutto pieno di ricordi domenichiniani, pur avendo un carattere suo: nell'insieme richiama la *Vergine del Rosario;* la figura grandiosa a sinistra rievoca la Pala di Brera; l'angelo con la cartella su cui è scritto *humilitas* è un tipo comune al Domenichino; gli atteggiamenti e i tipi degli angeli son spesso assai simili a quelli dello Zampieri. Nell'*Agonia di S. Francesco Saverio*, al Gesù, i putti ricordano il Domenichino e il taglio del paese richiama il *Martirio di S. Pietro*. La *Concezione* a S. Maria del Popolo, presenta nelle due figure più in basso inspirazione dalla Pala di Brera.

Anche un altro artista francese, Eustachio Le Sueur (1616-1655) sentì il Domenichino — come, per esempio, nel *Rapimento di S. Bruno*, derivato nettamente dal *Rapimento di S. Paolo* dello Zampieri e negli angeli dal *Martirio di S. Lorenzo* — ma non con la intensità e continuità del Poussin. Piuttosto è dato rilevare — come avvertì il Cantalamessa nel suo citato articolo — un'affinità, non identità, però, di temperamento. Anche il Le Sueur fu dolce e modesto, anch'egli nelle sue opere fu espressivo, candido, nobile, sia pure attraverso lo studio dell'antico e di Raffaello.

Non crediamo di poter includere nella schiera degli imitatori del Domenichino il Lanfranco, lo Stanzioni, il Guercino, il Ribera, che soltanto di rado e non profondamente mostrano ricordi di opere del Maestro, alcuni dei quali si son venuti notando man mano.

(1) N. Poussin (*Les Grands artistes*), p. 47.

(2) Passeri (*Vita di N. Poussin*, p. 352 e Bellori *Vita del Domenichino e di Poussin* (p. 412), affermano ch'egli frequentò l'Accademia del Domenichino del quale aveva alta stima.

INDICI.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI NEL TESTO.

Fig. 1. — Roma, Palazzo Farnese: *Liberazione di Andromeda* (attr. al Domenichino) . . . . . Pag. 1
Fig. 2. — Roma, Palazzo Farnese: *Vergine coll'alicorno* . . . . . » 5
Fig. 3. — Roma, S. Pietro in Vincoli: *Liberazione di S. Pietro* . . . » 7
Fig. 4. — Firenze, Uffizi: *Ritratto del Card. Agucchia* . . . . . » 12
Fig. 5. — Monaco, Galleria: *Susanna* » 13
Fig. 6. — Chatsworth, Coll. Devonshire: *S. Girolamo* . . . . . » 16
Fig. 7. — Firenze, Uffizi: *Visione di S. Girolamo* . . . . . » 16
Fig. 8. — Parigi, Louvre: *Timoclea e Alessandro* . . . . . » 18
Fig. 9. — Dulwich, Galleria: *Adorazione dei Pastori* . . . . . » 20
Fig. 10. — Roma, S. Gregorio al Celio: *Martirio di S. Andrea* . . . . » 27
Fig. 11. — Roma, S. Gregorio al Celio: *Andata di S. Andrea al Martirio* (Guido Reni) . . . . . » 28
Fig. 12. — Parigi, Louvre: *Rinaldo e Armida* . . . . . » 30
Fig. 13. — Grottaferrata (Roma), Abbazia: *Costruzione del convento di Grottaferrata* . . . . . » 34
Fig. 14. — Firenze, Uffizi: *Costruzione del convento di Grottaferrata* . . . » 35
Fig. 15. — Grottaferrata (Roma), Abbazia: *La Vergine apparisce ai SS. Nilo e Bartolomeo* . . . . » 37
Fig. 16. — Bassano, Castello: *Pan e Diana* » 40
Fig. 17. — Roma, Palazzo Farnese: *Pan e Diana* (Annibale Carracci) . . » 41
Fig. 18. — Bassano, Castello: *Diana ed Endimione* . . . . . » 42
Fig. 19. — Roma, Palazzo Farnese: *Diana ed Endimione* (Annibale Carracci) » 42
Fig. 20. — Bologna, Pinacoteca: *Comunione di S. Girolamo* (Agostino Carracci) . . . . . » 44
Fig. 21. — Bologna, Pinacoteca: *Madonna del Rosario* (particolare) » 47
Fig. 22. — Roma, Palazzo Costaguti: *Soffitto* (particolare) . . . . . » 49
Fig. 23. — Roma, Palazzo Costaguti: *Soffitto* (particolare) . . . . . Pag. 51
Fig. 24. — Roma, Palazzo Farnese: particolare del *Trionfo di Bacco* (Annibale Carracci) . . . . . » 52
Fig. 25. — Bologna, Pinacoteca: *S. Pietro martire* . . . . . » 53
Fig. 26. — Firenze, Uffizi: *Bimba pregante* . . . . . » 55
Fig. 27. — Firenze, Uffizi: *S. Cecilia morente* . . . . . » 56
Fig. 28. — Pietroburgo, Galleria dell' Eremitaggio: *Ascensione della Maddalena* . . . . . » 57
Fig. 29. — Roma, S. Maria in Trastevere: *Assunzione della Vergine* . . . » 58
Fig. 30. — Parma, Duomo: Particolare della *Cupola* (Correggio) . . . » 59
Fig. 31. — Parma, Pinacoteca: *Madonna della scodella* (Correggio) . . . » 65
Fig. 32. — Firenze, Uffizi: *Madonna del Rosario* . . . . . » 66
Fig. 33. — Bologna, Pinacoteca: *Martirio di S. Agnese* . . . . . » 67
Fig. 34. — Roma, Galleria Barberini: *Adamo ed Eva* . . . . . » 69
Fig. 35. — Roma, Sistina: particolare della *Creazione di Adamo* (Michelangelo) » 69
Fig. 36. — Roma, Sistina: *Isaia* (Michelangelo) . . . . . » 71
Fig. 37. — Roma, Sistina: *Geremia* (Michelangelo) . . . . . » 71
Fig. 38. — Roma, S. Andrea della Valle: *Povertà volontaria* . . . . . » 73
Fig. 39. — Roma, S. Andrea della Valle: *Carità* . . . . . » 74
Fig. 40. — Roma, S. Andrea della Valle: *Martirio di S. Andrea* . . . . » 76
Fig. 41. — Dresda, Galleria: *Madonna di S. Giorgio* (Correggio) . . . . » 79
Fig. 42. — Roma, S. Maria degli Angeli: *Martirio di S. Sebastiano* . . . » 83
Fig. 43. — Roma, Palazzo Costaguti: particolare della *Decorazione di una camera* . . . . . » 86
Fig. 44. — Parma, Camera di S. Paolo: *Decorazione* (Correggio) . . . » 87

Fig. 45. — Napoli, Duomo: *Cappella del Tesoro* . . . . . Pag. 93
Fig. 46. — Napoli, Duomo, Cappella del Tesoro: *Porta* . . . . . » 99
Fig. 47. — Napoli, Duomo, Cappella del Tesoro: *Un pennacchio* . . . . » 101
Fig. 48. — Roma, S. Andrea della Valle: *Ascensione di S. Andrea* . . . » 104
Fig. 49. — Roma, Galleria Borghese: particolare della *Caccia di Diana* . » 105
Fig. 50. — Milano, Pinacoteca di Brera: *Danza degli Amori* (Albani) . Pag. 107
Fig. 51. — Roma, Galleria Doria: *Fuga in Egitto* (Ann. Carracci) . . . » 110
Fig. 52. — Roma, S. Andrea della Valle: *Crocifissione di S. Andrea* (Mattia Preti) . . . . . » 113
Fig. 53. — Roma, S. Sabina: *Madonna del Rosario* (Sassoferrato) . . . » 116
Fig. 54. — Madrid, Museo del Prado: *David trionfante* (Nicola Poussin) » 119

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI FUORI TESTO.

I. — Firenze, Uffizi: *Autoritratto* del Domenichino.
II. — Parigi, Louvre: *Rapimento di S. Paolo.*
III. — Grottaferrata (Roma), Abbazia: *Incontro di S. Nilo con Ottone III.*
IV — Grottaferrata (Roma), Abbazia: *Guarigione dell'ossesso.*
V. — Berlino, Museo: *Ritratto di Vincenzo Scamozzi.*
VI. — Roma, Pinacoteca Vaticana: *Comunione di S. Girolamo.*
VII. — Roma, Pinacoteca Vaticana: Particolare della *Comunione di S. Girolamo.*
VIII. — Napoli, Museo Nazionale: *Angelo Custode.*
IX. Roma, Galleria Borghese: *Caccia di Diana.*
X. — Roma, Galleria Borghese: *Sibilla.*
XI. — Parigi, Louvre: *S. Cecilia.*
XII. — Parigi, Louvre: *David.*
XIII. — Bologna, Pinacoteca: *Madonna del Rosario.*
XIV. — Roma, S. Andrea della Valle: *Pennacchi.*
XV. — Roma, S. Andrea della Valle: *Pennacchi.*
XVI. — Roma, S. Andrea della Valle: *Tribuna.*
XVII. — Milano, Pinacoteca di Brera: *Pala.*

ELENCO DELLE OPERE DEL DOMENICHINO.

ITALIA (1).

BASSANO — Castello Odescalchi: *favola di Diana*, pag. 30, 31, 39-41, 46, 56, 59, 108.
» Castello Odescalchi: * *Camerino del Paradiso*, p. 41.
BOLOGNA — *Chiesa della Crocetta* (?), p. 64.
» Pinacoteca: *Madonna del Rosario*, p. 64, 65, 66, 109.
» Pinacoteca: *Martirio di S. Agnese*, p. 56, 64, 66, 67, 83, 100, 105, 107, 108, 111.
» Pinacoteca: *Nerone in atto di uccidere Ottavia*, p. 67.
» Pinacoteca: *Ritratto di un personaggio della famiglia Medici*, p. 67.
» Pinacoteca: *S. Francesco*, p. 67.
» » *S. Pietro Martire*, p. 52, 53, 107, 121.
FANO — Duomo: *affreschi*, p. 63, 64, 80, 106, 107, 108, 109.
» Teatro della Ragione: * *David*, p. 64.
FIRENZE — Galleria Corsini: *Quadretto* (?), p. 68.
» » » * *Ritratto del Cardinale Filomarino*, p. 12.
» Galleria Pitti: * *Maddalena*, p 24.
» » » * *Paese* n. 461, p. 24.
» » » *Paese* n. 474, p. 24.
» » Uffizi: *Autoritratto*, p. 57, 110.
» Galleria Uffizi: *Ritratto del Cardinale Agucchia*, p. 12, 13, 41.
» Galleria Uffizi: *Ritratto in miniatura* (?) p. 58.
» Palazzo Torrigiani: *Paese* (?), p. 25.
FRASCATI — Villa Belvedere: *Affreschi* (?), pagina 17, 18, 112.
GENOVA — Galleria Brignole Sale: * *S. Rocco tra gli appestati*, p. 25.
» Palazzo Durazzo Pallavicini: *Cristo appara a Maria* (?), p. 25.
» Palazzo Durazzo Pallavicini: * *Venere e Adone*.
» Palazzo Durazzo Pallavicini: * *Quattro scene mitologiche*, p. 25.
GROTTAFERRATA (Roma) — Abbazia: *Affreschi*, p. 21, 30-39, 43, 44, 46, 47, 61, 74, 85, 97, 98, 102, 107, 108, 109, 112.
MILANO — Pinacoteca di Brera: *Pala*, p. 49, 79-80, 82, 108, 109, 112, 120, 121.
NAPOLI — Duomo, Cappella del Tesoro: *Affreschi*, p. 94-104, 110, 111, 112, 117.
» Gerolomini (Pinacoteca): *S. Andrea*, p. 50.
» Gerolomini » * *S. Pietro*, p. 50.
» Museo Nazionale: *Angelo Custode*, pagina 49.
» Museo Nazionale: * *Fuga in Egitto*, p. 50.
» Museo Nazionale: * *S. Giovanni*, p. 50.
PADOVA — Casa di Ricovero: * *Estasi di S. Francesco*, p. 84.
» Museo Civico: * *S. Francesco*, p. 84.
RAVENNA — Duomo: *Crocifisso* (?), p. 58.
ROMA — Chiesa di S. Andrea della Valle: *Affreschi*, p. 38, 49, 70-78, 79, 81, 82, 83, 85, 89, 96, 97, 99, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 119, 121.
» S. Carlo a Catinari: *Pennacchi*, p. 80-82, 89, 96, 111, 112.
» S. Cecilia: * *Incoronazione di Cecilia e Valeriano*, p. 57.
» S. Francesco a Ripa: *Quadro* (?), p. 21.
» S. Giacomo degli Spagnuoli: *Affreschi*, p. 26.
» S. Gregorio al Celio: *Martirio di S. Andrea*, p. 5, 26-29, 42, 44, 46, 47, 51, 79, 85, 111.
» *S. Ignazio*, p. 114.
» S. Lorenzo in Miranda: *Pala*, p. 80.
» » » * *Decorazione scultorea di un altare*, p. 80, 108.
» S. Luigi de' Francesi: *Vita di S. Cecilia*, p. 54-57, 59, 78, 79, 107, 108, 121.
» S. Maria degli Angeli: *Martirio di San Sebastiano*, p. 79, 80, 82-83, 98, 107, 109.
» S. Maria della Concezione: * *S. Francesco in estasi*, p. 83.

(1) Le opere attribuite a torto al Domenichino sono contrassegnate da un *, quelle incerte, non viste, o di cui non si conosce con sicurezza l'esistenza da un (?).

ROMA — S. Maria della Concezione: * *S. Francesco moribondo*, p. 84.
» S. Maria in Trastevere: *Soffitto*, p. 54, 58-59.
» S. Maria in Trastevere: *Decorazione di una cappella*, p. 59, 108.
» S. Maria della Vittoria: *La Vergine presenta il Bambino a S. Francesco*, p 84, 119.
» S. Maria della Vittoria: * *S. Francesco in estasi e S. Francesco riceve le stimmate*, p. 84.
» S. Maria della Vittoria: *Vergine col Bambino* (?), p. 84.
» S. Onofrio: *Lunette*, p. 8-11, 27, 46, 50, 54, 55, 107.
» S. Onofrio: * *Monumento Sega*, p. 14.
» » * *Quadro nella Cappella Madrulli*, p. 11.
» S. Onofrio: * *Vergine col Bambino e Santi* (sulla porta d'ingresso) p. 11.
» S. Pietro in Vincoli: *Liberazione di San Pietro*, p. 6-8, 9, 11, 46, 106, 107.
» S. Pietro in Vincoli: *Monumento Agucchia*, p. 12-14.
» S. Pietro in Vincoli: * *Monumento Margotti*, p. 14.
» S. Silvestro al Quirinale: *Pennacchi della cappella Bandini*, 78, 82, 84, 107.
» Collezione Rospigliosi: *S. Cecilia* (?), p. 62
» » Sterbini: * *S. Francesco*, p. 84.
» Galleria Barberini: * *Adamo ed Eva*, p. 68, 109.
» Galleria Borghese: *Caccia di Diana*, pagina 49, 59-60, 85, 108, 121.
» Galleria Borghese: *Sibilla*, p. 59, 61, 62, 73.
» » Capitolina: * *S. Barbara*, p. 61, 74.
» » » *Due paesi*, p. 23, 24, 68.
» » » * *Probatica Piscina*, p. 24
» » » * *Sibilla*, p. 61.
» » Chigi: * *Baccanale*, p. 62.
» » » * *Trionfo d'amore*, p. 62.
» » » * *Battaglia*, p. 62.
» » Corsini: * *S. Girolamo*, p. 11.
» » » *Ritratto di Girolamo Agucchia*, p. 11, 12, 106.
» Galleria Corsini: * *Ritratto* n. 1066, p. 11.
» » Doria: * *Adorazione dei pastori*, p. 19-20.
» Galleria Doria: * *Natività*, p. 19-20.
» » » *Paese*, n. 41 (?), p. 23.
» » » » » 302, p. 23.
» » » » » 393, * p. 23.
» » » » » 395, * p. 23.
» » » » » 402, p. 23.
» » » » » 405, p. 22, 23, 25.
» » Rospigliosi: * *Adamo ed Eva*, p. 69.
» » » * *Trionfo di David*, p. 69.
» » Vaticana: *Comunione di S. Girolamo*, p. 16, 38, 41, 42-45, 46, 47, 49, 50, 54, 57, 62, 64, 65, 96, 107, 110, 111, 112.
ROMA — Palazzo Costaguti: *Decorazione di una camera*, p. 50-52, 81, 108.
» Palazzo Farnese: *Apollo e Giacinto*, p. 3.
» » » *Liberazione di Andromeda* (?), p. 4, 9, 52.
» Palazzo Farnese: *Lotta tra Perseo e Fineo*, p. 4, 6, 10, 52, 67.
» Palazzo Farnese: *Morte d'Adone*, p. 3, 4, 5, 9, 40.
» Palazzo Farnese: *Narciso alla fonte*, p. 4.
» » » *Vergine con l'alicorno*, p. 4, 9.
» Palazzo Farnese: *Virtù* (?), p. 6.
» » » *Otto quadretti mitologici* (?), p. 6.
» Palazzo Lancellotti: * *Decorazione del portale*, p. 65.
» Palazzo Mattei: *Affreschi* (?), p. 52.
TORINO — Pinacoteca: *Tre putti*, p. 82.
VENEZIA — Esposizione d'arte sacra 1908: *S. Agata* (?), p. 78.
» Seminario: * *Paese con Maddalena ai piedi di Gesù*, p. 25.
» Seminario: * *Paese con Sacra Famiglia*, p. 25.
» Pinacoteca Manfrin (ex): *Episodio di Ester e Assuero* (?), p. 78.
VICENZA — Museo Civico: * *S. Giovanni*, p. 62.
VOLTERRA — Casa Inghirami: *Una mezza figura* (?), p. 76.
» Duomo, Cappella Inghirami: *Conversione di S. Paolo* (?), p. 75.

ESTERO.

AMBURGO — Galleria Weber: *Cleopatra* (?) p. 20.
» » » *Giudizio di Paride* (?), p. 20.
BERLINO — Museo: *S. Girolamo*, p. 75.
» » altro *S. Girolamo*, p. 15-16.
» » *Ritratto di Vincenzo Scamozzi*, p. 41-42.
BESANÇON — Museo: *S. Cecilia* (?), p. 62.
BUDAPEST — Galleria: * *David*, p. 62.
CHANTILLY — Museo Condé: * *Venere con amori*, p. 21.
» Museo Condé: altri quadri (?), p. 21.
CHATSWORTH — Collezione Devonshire: *S. Girolamo*, p. 16.
DULWICH — Galleria: *Adorazione dei pastori*, p. 19, 20, 44, 64, 108, 109.
LILLA — Museo Wicar *Cupido* (?), p. 20.
» » » *Diogene* (?), p. 20.
» » » *Testa di S. Lorenzo* (?), p. 20.
» » » *Testa di S. Antonio* (?), p. 20.

Lione — Museo: *Angelica e Medoro* (?), p. 30.
» » *S. Giovanni* (?) p. 62.
» » due altri quadri (?), p. 20.
Londra — Collezione Bridgewater: * *Danae*, p. 22.
» Collezione Bridgewater: *Preghiera di S. Gregorio*, p. 21, 46, 108, 109.
» Collezione Bridgewater: due altri quadri (?), p. 22.
» Collezione Devonshire: * *Sacra Famiglia*, p. 16.
» Collezione Rothschild: * *Maddalena*, p. 25.
» Collezione William Farrer: *Psiche e Amore* (?), p. 68.
» Galleria Nazionale: *Erminia che si scopre ai pastori* (?), p. 68.
» Calleria Nazionale: *S. Giorgio uccide il drago*, p. 67.
» Galleria Nazionale: *S. Girolamo*, p. 15.
» » » *Martirio di S. Stefano*, p. 100.
» Galleria Nazionale: *Paese con Tobia e angelo*, p. 25.
Monaco — Galleria: *Ercole ed Onfale*, p. 22.
» » *S. Girolamo*, p. 16.
» » *Giuditta con la testa di Oloferne* (?), p. 78.
» Galleria: *Paese col ratto di Europa* (?) p. 22.
» Galleria: *Susanna*, p. 14, 108.
Northampton — Coll. Spencer: * *S. Carlo Borromeo dice la messa*, p. 80.
Parigi — Louvre: *S. Cecilia*, p. 62.
» » *Combattimento di Ercole e Acheloo* (?), p. 22.
» Louvre: *Creazione di Adamo ed Eva*, p. 68.
» Louvre: *David*, p. 62.
» » * *Pietà*, p. 21.
» » *Rapimento di S. Paolo*, p. 14, 15, 16, 46, 108, 121.
» Louvre: *Rinaldo e Armida*, p. 30.
» » *Timoclea innanzi ad Alessandro*, p. 18-19, 97.
» Louvre: *Trionfo dell'amore* (?), p. 62.
Parigi (?) — Louvre (?): *Concerto* (?), p. 63, 106.
» — Louvre (?): *Enea ed Anchise* (?), p. 62.
» Louvre (?): *Paese con Ercole che tira per un piede Caco* (?), p. 22.
» Louvre: *Vergine che presenta il Bambino a S. Antonio di Padova*, p. 38.
Pietroburgo — Galleria dell' Eremitaggio: *Amore sopra un piedistallo* (?), p. 63.
Pietroburgo — Galleria dell'Eremitaggio: *Ascensione della Maddalena*, p. 57.
» Galleria dell' Eremitaggio: * *S. Giovanni*, p. 61.
Vienna — Collezione Liechtenstein: * *Sibilla*, p. 61.

Altre Opere riprodotte o citate nel Landon (1).

S. Agnese, p. 67.
Annunciazione, p. 64.
Assunzione della Vergine, p. 59.
S. Cecilia, p. 62.
Comunione della Maddalena, p. 45.
Coronazione di spine, p. 63, 106.
Creazione di Adamo ed Eva, p. 68.
Eterno in gloria, p. 59.
S. Francesco adora il Crocifisso, p. 15.
Furori d'Ercole, p. 22.
Gesù Bambino, p. 68.
Gesù nel giardino degli olivi, p. 63.
Gesù porta la croce, p. 63.
Gesù presso Marta e Maria, p. 63.
S. Giovanni Evangelista, p. 61.
S. Girolamo, p. 15.
Metamorfosi di Mirra, p. 17.
Narciso alla fonte, p. 4.
Paese con la fuga in Egitto, p. 22.
Ritratto, p. 57.
Susanna, p. 14.
Trasporto di Gesù, p. 107.

Altre Opere citate dal Bellori.

Atlante col mondo sulle spalle, p. 22.
Paese in casa Rondenini, p. 22.
Paese con Ercole che abbatte il toro, p. 22.
Saba al trono di Salomone, p. 78.

Altre Opere citate dal Malvasia.

Annunziata, p. 64.
Beato Felice Cappuccino che parla con un angelo, p. 64.
Due puttini, p. 64.
Mezza figura in casa Albergati, p. 64.
Paglione con S. Filippo, p. 64.
Paese in casa Monari, p. 64.
Santa Assunta presso Caprari, p. 64.
Sibille, p. 61.

Altre Opere citate dal Passeri.

Creazione del mondo, p. 68.

Altre Opere citate dal Titi.

Cristo paziente e un manigoldo, p. 141.
Ritratto di Gregorio XIII col nipote, p. 14.

(1) Di queste e delle seguenti ignoriamo se e dove esistano. Qualche altra indicazione simile si può ricavare da stampe.

ELENCO DEI NOMI DEGLI ARTISTI.

Abbate (dell') Niccolò, p. 2.
Albani Francesco, p. 1, 2, 6, 8, 19, 22, 39, 40, 47, 50, 52, 53, 77, 84, 92, 93, 97, 101, 102, 103, 105, 106, 111, 113, 114, 116, 117.
Alberti Antonio, p. 120.
Algardi Alessandro, p. 29.
Allegri Antonio - vedi Correggio.
Amerighi Michelangelo - vedi Caravaggio.
Bachiacca, p. 84.
Bamboccio (Pietro Wander), p. 77.
Barbalonga Antonio, p 84, 119.
Barbieri - vedi Guercino.
Barocci Federico, p. 2.
Beccafumi Domenico, p. 53.
Brandi Giacinto, p. 119.
Buonarroti - vedi Michelangelo.
Calvaert Dionigi, p. 1, 2, 3, 10, 45, 105, 106, 110.
Camassei Andrea, p. 118.
Camuccini Vincenzo, p. 32.
Canini G. A., p. 119.
Caracciolo Gio. Batt., p. 88, 89,
Caravaggio, p. 2, 7, 9, 48, 53, 63, 64, 66, 77, 90, 106, 115, 116, 120.
Carracci, p. 2, 3 46, 67, 115, 116.
Carracci Agostino, p. 1, 2, 5, 9, 10, 11, 42, 44, 46, 63, 107.
Carracci Annibale, p. 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 14, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 30, 33, 36, 39, 40, 46, 49, 51, 55, 56, 57, 59, 60, 63, 64, 68, 76, 78, 80, 84, 97, 98, 103, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115.
Carracci Antonio, p. 111.
Carracci Ludovico, p. 2, 7, 45, 47, 63, 65, 67, 75, 84, 105, 110, 111, 114.
Cav. d'Arpino, p. 3, 19, 67, 87.
Cesari Giuseppe - vedi Cavalier d'Arpino.
Cesi Bartolomeo, p. 2.
Claudio Veronese, p. 11.
Corenzio Belisario, p. 87, 88, 90.
Correggio, p. 2, 15, 20, 38, 46, 59, 64, 65, 67, 71, 74, 80, 82, 84, 85, 103, 108, 109, 112, 114.
Corsetti Gian Maria, p. 94.
Cortona (da) Pietro - vedi Pietro da Cortona.
Crespi Giuseppe, p. 115.
Cozza Francesco, p. 120.
Ferri Ciro, p. 14.
Fontana Prospero, p. 1.
Fortuna Alessandro, p. 17, 120.
Gesso Francesco, p. 88, 118.
Gesso (del) - vedi Ruggeri G. B.
Grimaldi Gio. Fr., p. 25.
Guercino, p. 3, 16, 33, 77, 115, 116, 117, 121.
Lanfranco Giovanni, p. 2, 8, 14, 42, 52, 76, 77, 78, 94, 103, 116, 117, 121.
Le Sueur Eustachio, p. 121.
Lilio Andrea, p. 63.
Lorenese Nicola, p. 119.
Lorrain Claude, p. 106, 114.
Lucchesino - vedi Testa Pietro.
Manfredi Bartolomeo, p. 115.
Maratta Carlo, p. 14, 94, 120, 121.
Mare (de) Mattia, p. 118.
Mario de' Fiori, p. 63.
Massari Lucio, p. 80.
Mazzola Francesco - vedi Parmigianino.
Michelangelo, p. 2, 68, 71, 75, 77, 83, 84, 85, 97, 103, 109, 112, 115.
Mignard, p. 62.
Papa Simone, p. 88, 89.
Parmigianino, p. 2.
Piazzetta G. B., p. 115.
Pietro da Cortona, p. 43, 110.
Poussin Nicola, p. 42, 111, 120, 121.
Preti Mattia, p. 120.
Raffaello, p. 1, 2, 7, 20, 28, 38, 45, 46, 56, 57, 78, 83, 84, 107, 111, 121.
Raimondi Marcantonio, p. 57.
Raspantini Francesco, p. 94.
Rembrandt, p. 115.
Reni Guido, p. 1, 2, 16, 26, 28, 29, 33, 41, 62. 77, 78, 84, 87, 89, 94, 103, 107, 110, 111, 115, 116.
Ribera Jusepe, p. 15, 16, 28, 45, 89, 90, 91, 94, 99, 115, 116, 120, 121.
Ricci Sebastiano, p. 45.
Robusti Jacopo - vedi Tintoretto.
Rosa Salvatore, p. 19, 45, 53.
Rubens, p. 45, 60.
Ruggeri G. B., p. 118.
Sabbatini Lorenzo, p. 1, 2.
Sacchi Andrea, p. 42, 111.
Salvi Gio. Batt. - vedi Sassoferrato.
Samacchini Orazio, p. 2.
Sanzio Raffaello - vedi Raffaello.
Santafede Fabrizio, p. 88, 89.
Sassoferrato, p. 54, 74, 120, 121.

Spada Leonello, p. 115.
Spagnoletto - vedi Ribera.
Spagnuolo - vedi Crespi Giuseppe.
Stanzioni Massimo, p. 89, 94, 102, 121.
Tacconi Innocenzo, p. 2.
Tempesta Antonio, p. 19
Testa Pietro, p. 120.
Tibaldi Pellegrino, p. 2, 51.
Tiepolo Gio. Batt. p. 45.
Tintoretto Jacopo, p. 80.
Tiziano, p. 53, 67, 84, 107.
Ubertini Francesco - vedi Bachiacca.
Valentin Pietro, p. 115.
Vecellio Tiziano - vedi Tiziano.
Velasquez, p. 115.
Veneziano Carlo, p. 115.
Viola, p. 17, 68.
Vouet Simone, p. 115.
Wander Pietro - vedi Bamboccio.
Zeghers Daniele, p. 63.
Zuccari Taddeo, p. 3.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01639 4922
83-B 3983

Stabilimento di Riproduzione Fotomeccanica

E. Calzone

Roma

TIP. EDITRICE ROMANA, VIA DELLA FREZZA 59-61.